الإشعاع الضوئي

تجربة تشكيلية ذاتية مع قراءة تحليلية وتأويلية

من فراغ الصورة إلى صورة الفراغ، تتحدد إشكالية المجال الذي من شأنه أن يمثل الفضاء الذي يبدع فيه المصور عالما آخر موازيا للعالم المحسوس الذي يعيشه. ويستخدم المصور أو الفنان هذا الفراغ ليصوغ فيه عناصر مرئية متخذة مواقع مسافية مختلفة، محققة بذلك بعدا حركيا، محتلة به مختلف الأمكنة التي من شأنها أن تعبر عن هذا الفراغ، وبالتالي يبقى سطح الصورة بمختلف أبعاده وقراءاته هو عالم الفنان الذي يتكشف بقوانينه الخاصة على عوالم مترامية من المفاهيم والتي بلا شك ذات علاقة بمفاهيمه ومفاهيم العالم الذي يعيشه. وهو ما يمكن أن نلاحظه عند ماكس بيكمان عندما يقول إن: «الخبرة الراسخة في نفسي هي خبرة تجسيم المكان بواسطة الخطوط والألوان، ومن خلال هذه الخبرة أحس بالبعد الرابع المجهول للأشياء وللكائنات. ذلك هو البعد الذي أبحث عنه بكل عصب في روحي».

هندة بوحامد

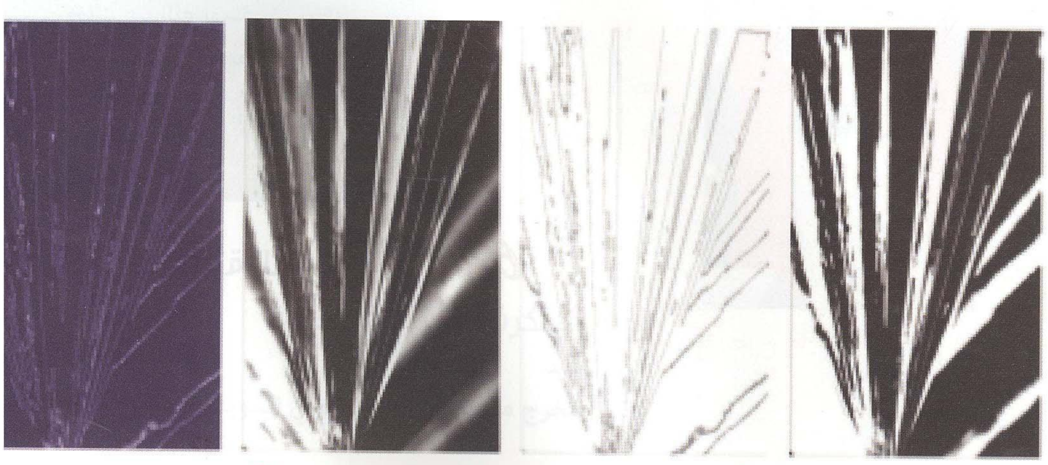
أستاذة جامعية - تونس

لقد حاول هذا الفنان المعاصر أن يقدم لنا مفاهيمه وقوانينه الخاصة به التي تكشف عن علاقته بالمكان الذي يقدمه من خلال الألوان والخطوط... وهنا حاولت التحول إلى عالمي الخاص، أي عالم الفرشاة واللون، باعتماد قوانين ذاتية ومفاهيم ذات علاقة بالقوانين التشكيلية. لذلك انطلقت من مفهومي الآلية والحركة اعتمادا على الإشعاع الضوئي كمبدأ لبحثي التشكيلي، ومحاولة التعبير عنه بلغة تشكيلية خطية بعيدة عن أي محاكاة مفتعلة للعالم الخارجي، وإدراج هذه اللغة ضمن حيز الزمنية والفضائية. فتمثلت بداية البحث عن هذه المسألة من خلال التعامل مع مفهوم الحركة انطلاقا من تجربة ذاتية، حيث حاولت الالتفات إلى الأشياء المتحركة والظواهر المتحولة التي من شأنها أن تكون منطلقا لممارسة تشكيلية تأمل فكرا تجديديا في ظاهرها وفي باطنها وفي معالجاتها وفي رهاناتها القصوى كذلك. ولتحقيق هذه الغاية اتخذت من ظاهرية سرعة القذف الإشعاعي للضوء منطلقا للقيام بمقاربة فنية قد تحقق لنا إمكانات تشكيلية ثرية. وقد اخترت هذه الظاهرية المشبعة بالحركة لما تحمله من رمزية مندفعة في المكان وفي الزمان - أرضية صلبة ينبني عليها هذا المشروع.

تعاملت مع هذا المفهوم، أي الإشعاع الضوئي، انطلاقا من تجربة تشكيلية كانت عدسة الكاميرا الرقمية وسيلة ساعدتني على أخذ عديد المشاهد المتحركة، أكان ذلك في رصد بعض الحركات التي نجدها في الشارع، أو كتلك التي تصدر عن مختلف الآلات الصناعية المتحركة.

والنتيجة أنني تحصلت على تكوينات خطية متسارعة وممتدة تشكل تكوينا مستعارا ومندفعا في فضاء لا متناه فيه تظاهر بالحركة السريعة، وما ينتج عنها من إشعاع حركي، حيث يحضر الخط مجسدا للكتلة الإشعاعية، وكمؤثث تشكيلي متميز بجميع تدرجاته المختلفة (الخط اللين، المنكسر، الحاد، اللامكتمل، الممتد...)، فجميع هذه الخصائص أحالتني على مفهوم الحركة الإشعاعية. على غرار تطلعات العلوم والفلسفات، يصبح مفهوم الحركة في مشروعنا هذا من القضايا الفنية التشكيلية التي حاولت من خلالها البحث في التكوينات الآلية للخطوط الخارجية للكتلة الإشعاعية المتحركة بطريقة تختلف عن التناولات العلمية والفلسفية لهذه المسألة. لذلك يبقى الهدف الأساسي في إطارنا هو البحث عن تكوين بصري وتصويري رمزي للحركة الإشعاعية التي تتلخص في الحضور الخطي المكثف والمسيطر بشكل متميز، باعتبار ما يولده من إيقاع حركي.

إذا كان الانتقال من المشهديات الواقعية إلى المشهديات الذهنية البحتة رهان هذا التوجه، فلا بد من أن ندرك أن مفهوم الإشعاع الضوئي، والحركة المصاحبة له، يعكس العديد من المفاهيم الأخرى من أهمها: الامتداد، والانفراج،



أعمال فوتوغرافية - رسومات خطية بتقنيات ومحامل مختلفة

والانتشار، والانعكاس، والتوهج، والضوء، والحرارة، والتشعب، والتفرع، والالتقاء، والتمركز، والانحراف، والانكسار...، فالإشعاع الضوئي يعتبر في الأصل ظاهرة علمية فيزيائية، غير أنه يوفر لنا مصطلحات ومسميات يمكن استعارتها تشكيليا. من هنا، نستطيع التطرق إلى هذه الظاهرة وتحليل مصادرها والمصطلحات التي قد تتصل بها. لقد اتخذت هذه المسألة بعدا فكريا معمقا، وهو الأمر الذي نتلمسه، على سبيل المثال، في كتاب جيرار سيمون المعنون بـ «الإبصار والوجود والظاهر»، حيث يؤكد هذا الأخير أهمية الإشعاع داخل الحقل البصري والرؤية، ويعتبر أن نظرية الإشعاع أو الانكسار مكنت بطليموس من الانفتاح على بعض المفاهيم للإشعاعات البصرية مثل «الإشعاع المتقارب» (Convergence)، و«الإشعاع المتباعد» (Divergence)، و«الصورة المرآتية المنكسرة» (L'image miroitement réfracté)، والعديد من المفاهيم الأخرى. وهو يخص بالذكر مفهوم «تحليل الإشعاع في حالة المرآة» (miroirs Le cas du).

لقد اعتبر سيمون نظرية الإشعاع الضوئي مسألة «تجريدية هندسية أو رياضية اهتم بها الفكر الإنساني»، وهو ما قمنا بالإشارة إليه سابقا، باعتبار أن هذه المفاهيم، أي الانكسار والانفراج والانعكاس والانتشار وغيرها من المفاهيم العلمية القصوى قد اهتمت بظاهرة الإشعاع الضوئي والحركي، وبالتالي فإن المفاهيم الفيزيائية يمكن أن توفر لنا دلالات ما ورائية لتأويلات ومعالجات تشكيلية. لقد قدم لنا آرنست كاسيرر في كتابه المعنون بـ «فلسفة الأشكال الرمزية» رأيه، حيث يتبنى فيه فلسفة أكثر انفتاحا، مثل فلسفة كانط عن الشكل، ويقوم بتطويرها لتصبح مسألة من مسائل علم الظواهر أو الفينومينولوجيا. فلمَ لا تكون تجربة البث الإشعاعي أو الانفراج الإشعاعي والضوئي فاتحة تنقلنا مما عهدناه من المشهديات الواقعية إلى مشهديات ذات دلالات رمزية بحتة يفعلها الحضور الخطي الحركي باستدعاء الرمزية الخطية كنقطة انطلاق؟

تشكيليا نستطيع إحالة هذا المفهوم على تيار الفن البصري، حيث اعتمدت تكوينات الفنان فازارلي - على سبيل المثال - على تراكم البنى الهندسية، مهتما بذلك بالحركة التي تأتي من سطح الصورة نفسها، وتتسبب في اهتزاز شبكة العين على أساس أن الخلفية والشكل يتآلفان من تواترات متقابلة تكمل كل منها الأخرى. وهو الأمر الذي نجد له صدى لدى الفنان إيتن، من خلال تعامله مع «الدائرة اللونية»، وكذلك دولوناي، من خلال تعامله مع الحركة المركزية للإشعاع الدائري. وبالتالي فلم تعد الحركة مقتصرة على ما وصلنا إليه مع رمزية جوجان، وتعبيرية فان جوخ والتيارات التكعيبية والتجريدية التي تكشف عن جواهر الأشياء، ولم تعد التجربة الفنية مقتصرة على ما نشاهده في الطبيعة والواقع باعتباره هذا النطاق الضيق. وهو ما يتأكد لنا جليا من خلال هذا القول لعفيف البهنسي: «إن الذهاب نحو رمزية الأشكال هو بداية جديدة قيامها على البحث عن المعنى الحقيقي للعالم من خلال إشارات رمزية دلالية»، وبما أن العالم أصبح يتلخص في إشارات رمزية، كالفراغ والنزوح والتفرد باعتبارها إشارات أسست لبعض مبادئ فكر القرن العشرين، اقترحت الخط كدال من الدوال الرامزة باستدراجه في اللون والمساحة والفضاء. قد يكون هذا الاختيار



بسيطا في ظاهره، ولكنه الأصعب في باطنه، باعتبار المقاربات المختلفة التي تناولته من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا إلى الفن، وهو ما يدفعني إلى التساؤل عن كيفية التحصل على نتيجة مستحدثة بالتعامل مع الخط، وإلى أي مدى يمكن أن أصل إلى أهداف عميقة بناء على ذلك؟

بناء على هذا التمشي تنبني الإشكالية العامة للمشروع ألا وهي: الإشعاع الضوئي من خلال تأويلات تشكيلية لديناميكية خطية. فهل سيساعدني هذا الاختيار لمفهوم الإشعاع الضوئي، بما فيه من حضور للخط كمفعل تشكيلي وما فيه من دلالات رمزية، أن يحملنا لتكوين فيه بلاغة تشكيلية تقوم على تجسيم البعد الرابع، ألا وهو الزمن؟ فكيف للخط أن يتفاعل مع المساحة واللون، وأن يتمظهر ضمن الزمنية والحيزية، مؤسسا بذلك لفعل الإشعاع الضوئي والحركي؟

للإجابة عن هذا الطرح حاولت أن أرتكز على بعض العلامات والأمثلة الفنية التي عالجت وتطرقت إلى البعد الزمني في الحركة. وبالعودة إلى هذا المفهوم، أي الحركة، تعد هذه الأخيرة «خطا له اتجاه فضائي وزمني تعبر منه إشاراته التصويرية، وتمكننا من تتبع هذه الإشارة في مختلف اتجاهاتها... »، وبالتالي فإن مفهوم الحركة يستدعي بالضرورة مفهوم الزمن، لذلك تلتزم الحركة بنسق تفاعلي يدعم مفهوم الزمن. فقد دأب الفنانون على إبداع طرق لإضفاء الحركة على العناصر المصورة، وأقدم هذه الطرق هي اللجوء إلى مجموعة من الصور المتتالية التي تحكي حكاية ما مثل حكايات القديسين في التصوير الأوروبي، حيث بدت اللوحة كأنها تتوقف عند لحظة مميزة لحركة معينة من حركات جسد الإنسان أو الحيوان، مثل «رامي القرص» لـ ميرون، و«غازلات الحرير» لـ فلاسكاز، و«بوابة الجحيم» لـ رودان... وغيرها من المحاولات لتصوير الأشياء والناس في وضع الحركة، إلا أنه في الفن الحديث لم تعد المسألة مجرد تجميد لحظة ما في العملية الديناميكية، ولكن تمثيل للعملية ذاتها، فقد ظهر الفن الحديث في فترة تاريخية شهدت واقعا متغيرا لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن الديناميكي المتغير، وقد بدأت هذه الفكرة تتبلور خاصة مع الاتجاه التكعيبي الذي يعتمد على علاقات ديناميكية متحركة، حيث نرى الأعمال أو العناصر المصورة في اللوحة التكعيبية يحتويها إطار عام دائم الحركة فترى المسطحات اللونية والخطوط تتشابك وتتفاعل لتخلق تنظيما يتسم بالتواتر الديناميكي. ذاك ما نجد له صدى مع التجربة المستقبلية المتأثرة بنظرية النسبية، باعتبار أنها تعتمد على تصوير الأجسام التي تتحرك أو الأجزاء التي تتحرك منها بشكل متكرر، واهتموا بتمثيل جوانب القوة للاتجاه الحركي فيما يتعلق بحساسية الحركة من خلال إعطاء التأثير بحساسية الحركة التي يضعها الفنان في قالب الخطوط والمساحات والألوان؛ فتظهر للملاحظ والمتفرج، وتعطي التأثير للمشاهد أنه في قلب الصورة، وكان تفاعلهم قائما على تفعيل الزمن، ألا وهو البعد الرابع. ويعتبرون أن الجسم كلما أسرع في حركته ازداد تقلصه بنسبة تسارعه، حتى إذا ما بلغت سرعة الضوء، والواقع أن الجسم لم يعتره التقلص ولم يصبه الانكماش، ولكن الأمر يتعلق برؤية المشاهد لهذا الجسم.

لقد اعتمد التصوير الحركي أو التصوير الفعلاني على نشاط الفنان في أثناء العمل، وبهذه الطريقة يربط فنانو هذه الحركة على سبيل المثال: أرنست، أندريه ماسون، جورج ماتيو، بولوك، وميشو، عملية التصوير بالقوانين الفيزيائية للحركة، إذ تعتبر الرسوم الخطية التي وضعها ماسون «خطا يدويا معقدا أو خاضعا لأسلوب»، ولم يكن في الفعل الحركي هنا إعادة لصورة ما، بل مثل حدثا من الأحداث، باعتبار أن «الرسم الحركي له علاقة

بالابتكار الذاتي أو السمو الذاتي».

لقد تطلب التعامل مع مفهوم الحركة الوقوف أمام هذا المفهوم، والتعرف على أهم خصائصه من خلال أهم التجارب الفنية التي ارتبطت به ضمن إطار الزمنية، وذلك في خضم العديد من المفاهيم التي تحملنا نحو الحيزية - الزمنية أو الزمكانية، من تكرار للأشكال الخطية واللونية والشكلية وللفعل الحركي عند الممارسة التشكيلية؛ استنادا إلى مرجعيات فنية وفلسفية، كما التعرف على الخصائص الفضائية لغاية الوصول إلى استثمار هذه المفاهيم، تشكيليا، بصفة ملائمة لفكرة المشروع.

بالعودة إلى مسار البحث من خلال مرحلة التحليل، كان حضور مفهوم الحركة مبنيا على عدد من الخصوصيات، ألا وهي اللون والمساحة والخط والتي وقع إدراجها ضمن حيز الفضائية والزمنية. وبذلك فقد كان مسار البحث مبنيا على حضور هذه الخصوصيات لصياغة تكوينات وتشكيلات مختلفة للأشكال والتقسيمات بالتركيز على المعالجات اللونية والتقنية التي من شأنها أن تحدث تناغمات ملمسية وحسية وبصرية تمكنني من نسج سلسلة تشكيلية من الأعمال، قوامها التناغم والتراكب والتواصل والتوالد وعمق التعبير، وترجمة كل ذلك من خلال حضور المادة اللونية بثوب لوني وشكلي جديد.

الخط المشع مؤسس لحركة الانفراج

بناء على العمل السابق الذي مثل لي مجرد ملامسات أولى لفعل الإشعاع حاولت التعمق في الخفايا الخطية والإشعاعية بالتأكيد على استدراج الخط وسط مجموعة من الإفرازات الإشعاعية، وهنا تطلعت لنسج تكوين ذي تصاميم دقيقة من حيث رسم الخطوط، وذلك للبحث عن بناء محكم في وضع المسارات حيث يأتي الخط مضيئا



75 سم x 125 سم - أكريليك على قماش

متذبذبا بين إيقاع متكرر ومتواصل وغير مكتمل. فيحضر العامل الزمني انطلاقا من نقطة، ثم ينحصر في الحركة، ومن ثمة يصبح خطا ويحضر بجميع تدرجاته وتنوعاته وسط فضاء لوني داكن فيؤسس لنا دينامية خطية ووحدة متكاملة من شأنها أن تصيغ الفضاء، أكان ذلك بالتوازي أو بالتكرار، لقد استطاع هذا التكرار أن يعيد بناء الفضاء، وأن يكسبه صبغة زمنية حية باعتبار أن الانتقال في الزمن من الوجهة الفنية في الأداء يتطلب تكرارا متجاورا في الأشكال، وأن تكون في صورتها التجريدية حتى تندمج بعضها ببعض، ويكون ذلك عاملا مهما في إظهار الحركة الزمنية والمكانية. ذلك ما نلاحظه عند زينون الأيلي في فلسفته الجدلية عندما يعتبر أن السهم المنطلق يمر في نقط عديدة متجاورة حتى يصل إلى هدفه. لقد ساعدت المؤثرات اللونية المعتمدة على الزيادة في تدعيم فعل المسارات الخطية، كما أسست لفعل الحركة الإشعاعية فحملتنا ضمن مسار انفراجي موجه، وساعدت هذه الحركة على التظاهر ضمن حيز الزمنية؛ فتبدو الديناميكية الخطية كأنها تجذب إليها البصر إلى حد التداخل بين الزمن الفعلي المعيش والأزمنة المبدعة.

الامتداد المحملي مولد إشعاعي وحركي

بناء على المرحلة التحليلية للوحة الخطية السابقة، حاولت أن أنتقي فتحة إفراز إشعاعي، وذلك بالمبالغة في حضورها، حيث حاولت البحث عن هيكلة هندسية للأشكال، من خلال التعامل مع الامتداد المحملي والتضادات اللونية والتعامل مع ثلاثة أقطاب رئيسية، ألا وهي الخط والمساحة والفضاء، وذلك بحثا عن تركيب مغاير للأشكال المصاحبة بالمزيد من التعمق بتغيير بعض الاتجاهات عبر الانعراجات الطفيفة والانحرافات الأفقية والعمودية المدعومة بتباينات لونية متأرجحة بين الشحن اللونية الباردة والداكنة، حيث تأتي الخطوط لتعبر اللوحة بالطول وبالعرض، وتسهم في رسم حدود الأشكال التي يكون مصدرها التداخل الناتج عن الانحرافات الخطية بالنسبة إلى الخط المستقيم الذي أصبح أشبه بالإشعاعات الضوئية، فالخط يتحرك بحرية ويتخذ مواقعه. لقد كانت هذه النتيجة عبارة على تراكمات للمساحات اللونية والسطوح الشفافة، وما أنتجته أيضا التباينات اللونية الخافتة من حيث التنويع في اللمسة وفي اللون الواحد الذي ساهم في التقرب من القيم الضوئية باحثا عن ثراء تشكيلي ملائم لتقسيم العمل، فأصبح الضوء يضيء اللون، واللون يلون الضوء، وكلاهما يجلب النظر. لقد ساعدني المد المحملي في مجال الزيادة في استدراج الحركة المشعة، وهو ما دفعني إلى البحث عن تصميم واضح للمسارات بإحداث المقاربات



75 سم x 105 سم - أكريليك على قماش

بين التباينات اللونية (الفاتح/ الداكن)، وكذلك على مستوى معالجة اللون والخط، وقد يكون في ذلك بعد زمني. وبالحديث عن هذه الزمنية التشكيلية، يسهم البعد الحسي في إعداد اللحظة الراهنة انطلاقا من الإضاءة وتواصلية الامتداد للضوء وللتذبذبات الإشعاعية والتراكمات اللونية. فعندما يواجه المشاهد اللوحة يمر بتجربة الرؤية، وعلى الرغم من أننا ندرك اللوحة من نظرة كلية من الوهلة الأولى، غير أن ذلك يمر بمراحل زمنية باعتبار أن العمل الفني ليس خارج الزمن؛ لأنه دائما متواصل وحسي (Charnelle)، فتنتقل العين من جزئية إلى جزئية؛ لتعود بعد ذلك إلى التكوين ككل؛ إذ تستغرق هذه الحركة وقتا من الزمن لا متجانسا، حيث تتحكم فيه عوامل الامتداد كما الانقباض، وبالتالي فقد حاولت التحكم قي توجيه عين المشاهد معتمدة على تنظيم الخطوط والألوان وبقية العناصر المشكلة للعمل.

الخط والمساحة

استنادا إلى المراحل السابقة، من خلال تقسيمات العمل 3 والامتداد الخطي للعمل 2، تحصلت على تراكم للبناءات الهندسية التي يحضر فيها التجاور للخطوط عبر توزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق؛ مما يؤدي إلى توهجها والتماعها وانتشارها وتمددها وتقلصها، مما نتج عنها تباينات متزامنة زادت في تعميق الإحساس بالزمنية التي تتمظهر من خلال فعل التكرار. قد تجذر أعمال أمبارتو بوسيوني،ي بكل قوة، هذا الإحساس بالزمنية، حيث تحملنا الحركة السريعة في أعماله إلى المستقبل ويتدعم ذلك بفعل التكرار والذبذبات التي تزيد في تضعيف النسق التصاعدي للعمل. إن تفعيل النسق الحركي في هذا التكوين مثل تنشيطا بصريا في مقابل تفاعل حركي متنوع ناتج عن تباين الألوان المتجاورة وتقابلها. ويتجلى حضور الخط مؤثثا للفضاء؛ حيث يواصل توالده الذاتي كما

يواصل توليد التقسيمات، وذلك بإحداث نوافذ تنفتح في الفضاء. وهنا حاولت البحث عن تكوين بنائي يحضر فيه التواصل مع المبالغة في توالد الأشكال التي اكتسحت كامل فضاء اللوحة ويسهم اللون في هذه العملية بإحداث الإيقاع وتكوين نوع من الذبذبة البصرية الناتجة عن تجاور الخطوط والألوان المتكاملة. وفي هذا المجال تحضر اللمسة المتأرجحة بين المادية اللونية وميوعتها، تاركة الساحة للفعل العفوي الذي يحدث من خلال الممازجات اللونية التي تتوالد بإضافة مؤثرات الرمادي والأسود والأبيض. لقد كان التعامل الفعلي مع الخط تعاملا مساهما في تأثيث الفضاء وصياغته صياغة تجعل منه حقلا فسيحا لجدلية مركزية من الزمن المتحرك. ولقد دعمت كل هذه المعالجات في تضخيم الفعل الإشعاعي والحركي الذي أصبح يحيلنا على زمنية مؤقتة كتلك التي رصدناها في بعض الأعمال الخطية والحركية لفناني الحداثة، مثل «عارية تصعد الدرج» لمرسال ديشان، حيث يأخذنا الشخص الصاعد إلى حركة زمنية وإيهامية للوقت، فهذا الإيقاع المتحصل عليه من شأنه أن يحيلنا مجازيا على جدلية للوقت أو الدوام، باعتبار أن تدرج الخطوط المائلة تضاعف في نسق المشهد حتى يتسنى خلق حركية في إيقاع تتابعي. وبحديثنا عن الزمنية، نعتبر أن العملية التوالدية الخطية من شأنها أن تؤسس للحركة الديناميكية، حيث تساعد الخطوط السريعة والمتتالية على تعميق هذا الإحساس بالزمن، وتجعل للفضائية صبغة زمنية. وهكذا جاء تعاملي مع العمل برؤية مغايرة في تفعيل البعد الزمني في التكوين، إذ يندمج الشكل بالخلفية التي تتخللها الحركة الانبثاقية والإشعاعية، إلى أن يتحقق التواصل بين خطية الأشكال والخلفيات وسيطرة الخط. لقد أصبحت العين تتبع الاتجاهات التي هيكلت العمل من خلال الرسم الديناميكي للخطوط المتتابعة الذي من شأنه أن يجعل للفضائية بعدا زمنيا أعطى لفضائية العمل صبغة حية وديناميكية، وذلك من خلال سرعة الخطوط التي تجلب النظر إليها وتحيلنا على قمة معينة من الزمنية في مباشرة العمل.

السياسة العفوية للخط مؤسسة لتأطير الحركة والفضاء

بحثا عن فكرة الاختزال، حاولت تدعيم الفكرة التحليلية السابقة باعتماد هذا الفعل الاختزالي الذي يخرج من حركة الخط والمعالجات اللونية المتواترة بين الشحن الحارة والباردة في تأسيس فكرة الاختزال، حيث تأتي اللمسة بطريقة مشبعة بالارتعاشات المؤثرة في الخط ضمن مساحة شاسعة تسبح في مجموعة من اللطخات والأنسجة اللونية المختلفة في أحجامها وأسلوب تنفيذها، وفق إيقاعات تقود الألوان نحو مسارات غير مألوفة في حركات عفوية وتناغمية يجعل للون قوة خفية تتحرك على غير علم منا، حيث تأتي الخطوط الدقيقة والغليظة في بعض الأحيان لتنتشر كالشظايا في فضاء اللوحة، في حركة لا نمطية تحملنا إلى تظاهرات حسية متأتية من الاختلافات اللونية ومن التضادات مع الأسطح الأحادية اللون، فتتسع بذلك الانفراجات الخطية حتى تتلاشى ضمن ضبابية الخط واللون لتترك المجال للخلفية وللإطار اللذين يرسمان جغرافية العمل، ويؤثثان أرجاءه، فيحضر الخط، وتحضر اللمسة، وتحضر المساحة المؤطرة وراء غطاء شفاف يحضر فيه كذلك التقاطع والتشابك والتواصل الضوئي والخطي والحركي، فتتموج الحدود الخطية إلى أن تختفي بطريقة تجعلنا نبحث عن آثارها ونفكر في خفاياها.



75سم x 125 سم - أكريليك على قماش

لقد مثل الضوء عنصرا مهما، فنجد أنفسنا أمام هذا العمل في مواجهة تطورات فضاء لا نهائي. يحضر هذا الفضاء المؤطر بمنزلة الأبواب الشفافة. إن كل موقع من هذه الأبواب يعد مركزا للانطلاق البصري، وأكدت هنا على فعلي الاختزال والتغييب اللذين نتج عنهما إرساء لفعل الحضور والبحث عن تآلف تشكيلي بين العلاقات الشكلية واللونية، وذلك بصياغة مشهدية لفعل القذف الإشعاعي، وترسيخ الحضور الزمني، وهو ما نجد صدى له عند بول كلي، على سبيل المثال، باعتبار أن كل ما هو حركة ونشاط وانحناء يكون مرتبطا بخط معين بطريقة تؤسس للوحدة، وبقدر ما يتلاشى الخط بقدر ما يخلق صبغة زمنية. لقد جاءت جميع هذه المعالجات لتفعيل البعد الزمني الناتج عن الفعل الاختزالي، وهي السياسة الفكرية والعلمية التي قادت إلى تأطير الحركة والفضاء.

إن التقسيمات الأفقية وقع التطرق إليها على مفهوم التأطير الفاعل في تجزئة الفضاء حيث تحضر الخطوط المتشابكة لتؤلف تكوينات متفاوتة بين عفوية اللون والخط واللمسة. تحضر المساحة المؤطرة هنا ضمن تقسيمات متتالية ومختلفة في أحجامها، وقد حاولت من خلال هذا التكوين أن أتلاعب بوضعية المركز الإشعاعي، حيث أصبح لكل إطار مركز بث إشعاعي خاص به. ولعل للفراغ الإطاري الخارجي في هذه المجالات دور في تحديد هذا المركز، وإن كان فيه شيء من التخيلية. من هنا، حاولت إبراز عنصر الحركة والزمن في جزء منه، من خلال فعل التكرار التدرجي والأفقي في شكل المساحات المؤطرة، ومن خلال رصد الحركة الانبثاقية في جوانبها المتعددة، فجاء العمل مبنيا على نسق تكراري نشيط يحضر فيه الزمن الذي يتدعم بدوره بفعل المعاودة في اللمسة والمضاعفة في التقسيمات المختلفة الأبعاد التي أتت في صورة نوافذ تشكل ما يمكن تسميته بلحظة الوقوف في زمن الحركة. إن طرح هذا النوع من الشكل يدعو المشاهد إلى لحظة تأمل، وإلى تفحص التركيبة التي خرقت النظام السابق من دون أن تخل به، بل خلقت مجموعة من البنائيات والإيقاعات المختلفة كتلك التي يشير إليها بول كلي عندما يعتبر أن الإيقاع إنما يعتمد على التجميعات والتراكمات والتباينات، وأيضا إحداث التواصل بين ما هو ثابت وديناميكي، كما ساعدت المعالجات اللونية على صياغة منظور لوني وتآلف تشكيلي بين الظاهرات اللونية والشكلية، وذلك من خلال قوة التراكمات التي ساعدت على خلق ديناميكية بنائية، حيث استخدمت الألوان بكثافة للبحث عن انسجام مع الفكرة واللحظة التي تتراءى فيها التركيبة، وذلك عند الانتهاء من الخطوط الأولى للوحة، مما أعطاها حيزا زمنيا. لقد تسببت القدرات والقوى الكامنة في اللون في الإحساس بالزمن، وقد عبر عن ذلك الفنان كاندانسكي، من خلال كشفه عن البعد الزمني والموسيقي للعبة الألوان التي من شأنها أن تحول وجهة العمل التشكيلي نحو صبغة فنية - زمنية.

وفي خضم كل ذلك ساعدتني التباينات الحارة والباردة، أيضا، في التقرب من الممازجات اللونية باعتماد الاختلافات الخطية، سواء أكان عبر ضربات سريعة للفرشاة، أو بإضافة مساحات لونية معينة فوق مساحات لونية أخرى، أو بترك الألوان في حد ذاتها داخل لعبة التمازج التي كثيرا ما تبعها الفعل العفوي لصياغة مشهدية للتجزئة، والتي كانت منطلقا لبنائية العمل.

الفنان محمد راسم الجزائري نموذجًا

المنمنمات ما بين الواقع والخيال

تعد فنون المنمنمات من الفنون التصويرية الإسلامية العربية الهجينة، والوافدة على الثقافة البصرية العربية في شبه الجزيرة العربية، ومدينة مكة على وجه التحديد، باعتبارها ثقافة مقصاة للتصوير والتشخيص والمشابهة الشكلية الواقعية للكائنات الحيّة الإنسانية والحيوانية لاعتبارات دينية صرفة، مرتبطة بديانات التوحيد عموما، والإسلامية خصوصا، القائمة على وحدانية الإله (الله) سبحانه وتعالى الواحد الأحد المعبود، وإلغاء تام وجذري لمبدأ الآلهة الافتراضية والمصنعة يدويا، والمعبودة وفق تجليات الموقف الشخصي من الإله لدى القبائل العربية وفي مقدمها قبيلة قريش.

عبدالله أبو راشد
فنان وناقد تشكيلي أكاديمي فلسطيني مقيم في سورية



المنمنمات هي فنون تصويرية متناسلة من مجموعة حضارات متفاعلة في دول الشرق الأوسط والأدنى والأقصى القديمة، والممتدة من بلاد الصين والهند وإيران وبلاد ما بين النهرين والشام، وموصولة أساسا بامتداد الرقعة الجغرافية التي وصلت إليها قوافل الفتوحات العربية في ظلال الإسلام العظيم، كتعبير عن روح التواصل الإنساني والمثاقفة الحياتية لتلك الشعوب في جميع مكونات الحياة اليومية المعيشة، وهي بمنزلة الكسوة الجمالية المضافة للخطوط العربية التي تعد درة الفنون الإسلامية، بعد أن وضع قواعدها الأولى ابن مقلة وابن البواب وياقوت المستعصمي من ناحية، وما وصلته حركة الترجمة العربية عن اللغات الأعجمية في العصر العباسي من ازدهار وانتشار، وكانت تلك المرحلة نقطة الإشعاع الفكري والجمالي من ناحية ثانية.

وبداية الانطلاق في التعرّف على فنون المنمنمات التصويرية في سياقاتها الأعجمية، والتي يعود تاريخ وجودها في منطقتنا العربية إلى ترجمات ابن المقفع لكتاب «كليلة ودمنة» المكتوب عن اللغة الهندية القديمة، والذي كان حاشدا لرموز تصويرية لكائنات حيّة غير إنسانية، وأشبه بصور توضيحية معبرة عن مقولات القول النثري غير المباح، ودلالة تورية شكلية معبرة عن خيال جامح لمؤلف الكتاب، ومقدرته على الحشو والتلميح والتضمين الصوري لخلفيات النصوص المكتوبة، كمدونات سرد بصري من نوع جديد، تكشف عن عورة السياسة ومفاتنها الفلسفية والفكرية والحسيّة، وتخفي في متنها جماليات كامنة، محمولة بمفاعيل المبنى والمعنى وإحالات دلالاتها وإشاراتها المتوارية في منثور التفاصيل الخطيّة وتداخل المساحات الشكلية الملونة، والملغاة بطبيعة الحال تفاصيل الواقعية التعبيرية والأبعاد الثلاثية المنظورة، والمعروفة في فنون الغرب الأوروبي في قديمه وحديثه الشكلي والتشكيلي، بل هي واقعية تعبيرية صورية في حمولات رمزية دلالية مسرودة في تشكيلات بصرية مستعارة من متواليات التفاعل الحضاري مع ثقافات الشعوب والبلدان التي وصلت إليها أنوار الدعوة العربية الإسلامية، والمواكبة لمتغيرات السلطات الحاكمة في مدارات «الخلافة العربية» الإسلامية المتعاقبة.

المنمنمات في رؤية اجتهادية

المنمنمة اصطلاحا، هي التزويق النصي الشكلي الأنيق لحكايات مبتكرة ومسرودة بالرسوم المدونة بأحبار الأسود حينا، والملونة حينا آخر،

مواضيعها الموصوفة مستوحاة من واقع مرئي ومعايش تارة، ومصحوبة بمخيلة الصانع واسعة الطيف ومقدرته على بلورة الأفكار والمقولات والفلسفات بلغة الآخر الحيواني في بداية الأمر، ثم بالتجسيد التشخيصي المبسط والمعتمد على المساحات التجريدية المتقشفة بألوان محددة زاهية وغير متكلفة صوريا، ومفارقة لقوانين النسب الذهبية والمحاكاة والنسخ، أو المشابهة التصويرية لفنون الإغريقيين والأوروبيين النمطي والمعاصر بالفن تارة، وهي نصوص صغيرة المساحة الشكلية، وفي ترجمتها الأعجمية تسمى «ميناتورز» (miniatures)، ومربوطة ارتباطا وثيقا بحرفة الكتابة والمدونات السردية المخطوطة على مساحات رقتها الخطيّة، بأشكالها وأنواعها وضروراتها وأصنافها المتعددة، سواء أكانت منتمية إلى مسرود القص والحكاية الشعبية والأسطورة، والمقولات والحكم والمواعظ، أو ميادين الأدب والعلوم الطبيعية والطب، والفلك والرياضيات والجغرافيا وسواها من علوم ومعارف، وهي واقعية بقدر ما هي خيالية، توضيحية سردية ذات صلة وثيقة ومباشرة بخلفيات النصوص المكتوبة ومعانيها.

مولد فنون المنمنمات الأساسي في بلاد الصين والهند وإيران، موصولة بالفلسفة وعلوم الحكمة، ومتجلية بصور الشهنامة الإيرانية، أو المعتقدات الهندوسية السائدة في بلاد الشرق الأقصى، والقائمة على التنزه الإنساني والسمو الروحي وترويض النفس والجسد، والاندماج الكلي ما بين ما هو روحاني «إلهي» وجسماني «مادي» والتوصل إلى حلة جمالية، عاكسة لجماليات الخلق الإنساني في صور سرد متنوعة. بينما كانت في المنطقة العربية محصورة في إطار التجريد المساحي الخالص، المكون من زخارف نباتية وهندسية ذات طبيعة مهنية، تنتمي في طبيعتها الشكلية والتقنية إلى عوالم الحرف اليدوية، كصنائع متممة لفنون العمارة الداخلية والخارجية حينا، والمدونات والمخطوطات والعرائض والكتب العلمية والدينية



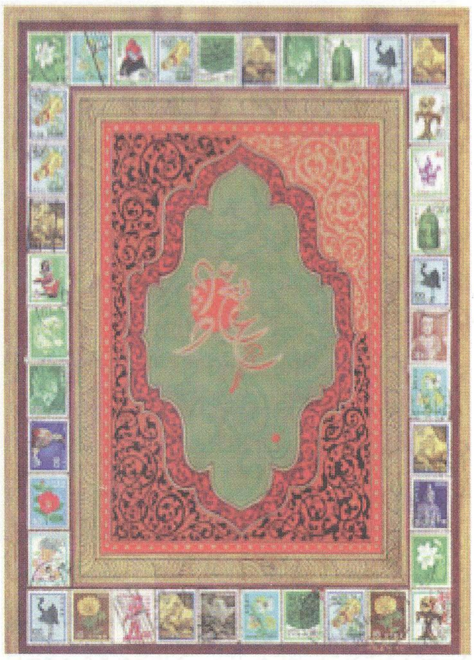
حينا آخر، ومتطلبات الصنائع النفعية من أدوات خشبية ونحاسية وزجاجية وجلدية وسواها من الحرف والتقنيات في كثير من الأحيان.

وقد شهدت فنون المنمنمات في حقبة الحكم العباسي تطورا ملحوظا، لاسيما في عهد المستعصم بالله العباسي ما بين عامي 1242 و1258، الذي ترجم في عهده ابن المقفع كتاب كليلة ودمنة، وترجمت كتب عديدة أيضا مثل مقامات الحريري، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، والكواكب الثابتة لـ عبدالرحمن الصوفي، خواص العقاقير لـ ديوسقوريدس، والترياق لجالينوس، والبيطرة لأحمد بن الحسن وغيرها، من المؤلفات. ويعد يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كرويها الواسطي من أشهر رسامي المنمنمات الواقعيين الذين عملوا في ديوان المستنصر بالله العباسي، وزين وزوق عشرات الكتب والمخطوطات بمنمنمات تصويرية مناسبة.

وقد تركزت حرفة المنمنمات - كصناعة متوالدة من مساحة الفن التعبيري الواقعي - في إيران وتركيا والعراق وبلاد الشام، في الوقت الذي تلاشت فيها من بلاد الحجاز لأسباب دينية معروفة.

وقد ساهمت المنمنمات الإيرانية والتركية في تطوير أدوات البحث التقني والتزويق البصري، من خلال مجموعة من الكتب الأدبية والدينية وسواها، وفي مقدمتها القرآن الكريم، الذي ذهبت أغلفته وصفحاته وأنماط زخارفه وخطوطه العربية، وحواشيه برسوم ومكررات شكلية متوالدة من الأشكال الهندسية والنباتية بتعبيرات سرد بصري لافتة. يعدّ الفنّان المسلم كمال الدين بهزاد الإيراني موهبة مفتوحة على البحث والتنقيب والمساءلة، وبقيت منمنماته مجهولة في تاريخ الفن الإنساني، فعلى الرغم من الشهرة التي نالها، كأشهر رسام منمنمات في التاريخ الإسلامي الحديث، فإن كتب تاريخ الفن قلما تتوقّف عنده وعند أعماله التي تعدّ بحق واحدة من العلامات الكبرى في تاريخ الفنون الإسلامية الترسيمية والتصويرية، وما الشهنامة إلا واحدة من روائعه الفنية. وظهر أيضا مجموعة من موطنيه الإيرانيين الذين استمروا في عطائهم وابتكارهم الموصولة بميادين المنمنمات، كأجيال متعاقبة في تاريخ المنمنمات الإسلامية ذات الأنفاس الجمالية الفارسية.

المنمنمات في سياقها التاريخي التطوري، أخذت صبغة شكلية محمولة بخصائص وصف وتعبير وتقنية واتجاه فني، خارجة عن سرب النزعات المركزية الأوروبية الغربية ومداراته الوصفية بالفن، ومحلقة في فضاء الخصوصية والتجلي العاكسة لواقع إسلامي متعين في حيز نص منثور، ومخيلة مصورين عامرة بالإضافات الشكلية. منمنمات إسلامية درج عليها المشتغلون في واحتها الجمالية، كتجارب متوارثة تسير في ثناياها وهداها الأجيال



الفنية الإسلامية المتعاقبة، وقد اتسمت فنون المنمنمات التصويرية الإسلامية بخصائص وسمات مستقلة عن سواها في فنون الغرب الأوروبي، وإن شابهتها في تجارب بعض فناني العصور الحديثة في العالمين العربي والإسلامي. فهي تعبيرات شكلية وتشكيلية صريحة الرموز والمكونات والمضامين، مكرسة لجماليات الإنسان في دلالات الوصف التصويري والبيان، فيها شيء من المشابهة الشكلية لفنون الواقعية التعبيرية، والتعبيرية الرمزية بلغة الفن التشكيلي الأوروبي الكلاسيكي والواقعية المحدثة، كمجال حيوي لتأليف مروحة التجلي والابتكار الوصفي للمضامين الموصوفة والمنظورة، والتي تعالجها مواهب وخبرات منفذيها من الفنانين المصورين، كمنافذ لغوية بصرية تفصح عن سردية تشكيلية في نهاية المطاف. وأبلغ صورة وصلت إليها المنمنمة العربية الإسلامية متجلية في لوحات الفنان العربي الجزائري محمد راسم الذي أضاف للثقافة البصرية العربية والإسلامية صفحات مضيئة في تاريخ الفن التشكيلي العربي.

المنمنمات في لغة النقد التشكيلي

المنمنمات بوصفها فنا بصريا صوريّا، ولكونها واحدة من أنماط المجاز السردي في ميادين التعبير الفني، والمعادل البصري الموضوعي كصيغة شكلية محدثة، يمكن تسميتها باسم فنون التصوير الإسلامي، أو فن الرقش، أو التزويق، أو التزيين، أو التوريق، وحتى الأرابسك بالمفهوم الغربي للترجمة. فهي فنون مرئية وملموسة ومحسوسة بوسائط الرؤى المتأتية من عين البصر، أو محمولة بمكونات المتخيل السردي في صور وهيئات شكلية، محلقة

بفضاء المخيلة والخيال الجامح لمنتجها المجبولة بعين البصر والبصيرة، فهي مادية معبرة عن حالة ما، شاعرية أو علمية وسواها من مجاميع الصنائع والفنون، وروحانية في تجليات الحركة فيها وتناسق الأشكال والعنصر المؤتلفة في داخل أروقة النصوص المسرودة، يجمع أشتاتها مبتكرها الرسام أو المصور أو المزخرف، أو المنمنم، أو الرسام أو مصور الأيقونة الدينية وسواها، يسبكها في حزمة شكلية واحدة متناسقة في البناء الشكلي الكلي، المستوفية لشروط البنية التشكيلية من كتل متناسقة في لحمتها الهندسية المتوالية، كإيقاعات وصف بصري متآلفة، تجمع في طياتها الخطوط والمساحات والملونات والفكرة التعبيرية المنشودة، كعناصر ومفردات مرصوفة فوق سطوح الخامات المستعملة، وتنقلها من سرب المنمنمة الصوريّة المحصورة في متن الكتب، إلى مناظر تشكيلية متحررة ومتحركة في فضاء اللوحة التصويرية المعلقة على جدار ذات مدلول ومعنى، كشكل من أشكال الفنون التشكيلية الإنسانية الجامعة لحضارات الشرق القديم بجميع تحولاته ومتغيراته السياسية والاجتماعية والفكرية وفلسفة فنه الجمالية، في قديمه وحداثته ومعاصرته، وحمولاته الوصفية كمجالات تورية صوريّة - كما أسلفنا - موضحة ومفسرة لقصص وحكايات وحوادث وأساطير، أو قضايا متصلة بالبحوث العلمية الجغرافية والطبية التشريحية، والطبيعة والرياضيات والفلك والموسيقى، وسواها من العلوم الإنسانية والطبيعية الوضعية، من خلال رصفها في منمنمات جديدة مبتكرة الأساليب والمواضيع والتقنيات، والممجدة لذاكرة مكانها البصري وشخوص قادتها وشعوبها، كسجل بصري أمين لتلك الذاكرة المرئية والمتخيلة، وعاكسة لروحية العصر الزمني الذي تعيشه، والحيز الجغرافي الذي تشغله بمنطقة نفوذها الدعوية الإسلامية.

وأي نظرة منهجية، متكئة على خطوات الرؤى في معادلات وعلاقات التحليل البصري العلمي لمستويات الرؤية والفكرة، ونقدية تشريحية للمنمنمات الإسلامية القديمة والحديثة، سواء أكانت تلك القراءات معنية بنشر مركبات النصوص الشكلية من داخلها أو من خارجها، ستجدها عامرة بالتشكيلات الهندسية المتوالية والمتداخلة في جميع الاتجاهات، وتبني جسورا شكلية وعلاقات متوازنة ما بين الخلفيات المتممة، ومرصوف الشخوص المقصود إبرازها كبؤر أساسية منظورة داخل متن كل منمنمة، وتجسيدها كعائلة شكلية متوافقة الأجسام والأحجام والسطوح والخطوط والملونات والفكرة الرمزية المطروحة، والمتكئة على واقعية الشخوص والأماكن المنثورة، والمحملة بتجريدية المساحة وانتفاء صريح للبعد الثالث المنظور. ألوانها ومساحاتها وخطوطها راقصة في حيز الفراغ، تنسج كتلا شكلية متقابلة ومتجاورة ومتناظرة في جميع الاتجاهات، كأنها طبقات متوالية الرصف الطبقي داخل نسيج كل منمنمة منها، والحافلة بمشاهد مركبة من الأسفل إلى الأعلى، ويمينا ويسارا، في تواتر شكلي متماثل الكتل والنسب، ملوناتها زاهية وأشبه بحديقة تصويرية ملونة، تبرز ملامح الشخوص والمكونات التجريدية المؤتلفة في الخلفيات، واقعية المضامين محلقة في مجون الصورة الرمزية المكحلة بمجاز الوصف الشكلي، المقتربة من أوصاف الاتجاهات الخيالية السريالية بالفن المعاصر مجالها الرئيس أشكال حيوانية لطيور ووحوش وأحصنة وفراشات وسواها، وإنسانية شخوص متناغمة مع روحية الأساطير المشرقية.

تعد كثير من الرسوم واللوحات التصويرية (الأيقونات) ذات المضامين الدينية المسيحية نوعا



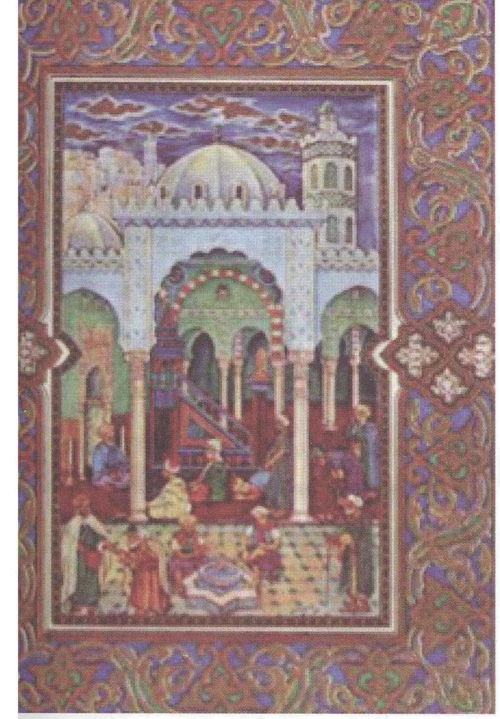
من فنون المنمنمات المطورة، والملازمة للقص الديني اللصيق بالسيد عيسى المسيح عليه السلام وأمه البتول مريم، دائرة في فلك المجاز الشكلي المندرج في إطار فنون المنمنمات المشرقية، والتي وجدت في بلاد الشام (سورية ولبنان وفلسطين خصوصا) أرضا خصبة لولادة هذا الفن التصويري البديع الذي فيه شيء من التشكيل والتجسيد المادي والروحي للعناصر الموصوفة، كمنمنمات تصويرية صوريّة تقص مسيرة السيد المسيح في مدونات سرد بصرية، معبرة عن دروب متعددة الأشكال التعبيرية.

الفنان محمد راسم الجزائري نموذجًا

توخينا في سياق البحث تناول واختيار لوحات، بل يمكن القول: منمنمات الفنان العربي الجزائري محمد راسم كعينة طبقية مقصودة، نضعها فوق مشرحة النقد الفني التشكيلي، ونخضعها لمعاييره التحليلية والنقدية، السابرة للشكل والمضمون والأسلوب والتقنية وخصوصية الفنان من ناحية، وفيها مقاربة صوريّة لمواضيعها الموصوفة مع ما يماثلها من الاتجاهات الفنية الواقعية التعبيرية والرمزية المتبعة في الفنون التشكيلية الأوروبية، والتوصل إلى محددات الواقعية التصويرية، والمؤاخاة الشكلية ما بين جماليات الواقع وجموح الخيال والتجلي الحسي الذاتي لفنان عرف قدر نفسه وفنه، في لوحات أمست نموذجا فريدا في فنون المنمنمات التصويرية والتشكيل العربي آن معا.

يعتبر الفنان محمد راسم، الجزائري المولود في حي القصبة بمدينة الجزائر في العام 1896، تجربة عربية فنية تشكيلية فريدة، عاش في رحاب أسرة جزائرية معروفة، غارقة حتى نخاعها في ميادين الصنائع والحرف اليدوية والنحت الخشبي على وجه التخصيص، والتي كان لها أكبر الأثر في رعاية مواهبه الفنية في سن مبكرة، وأكسبته مشاهداته ومعايشته لذويه حبا وولعا شديدا بمسارب الفن التطبيقي والتشكيلي في مرحلة لاحقة والمنمنمات خصوصا، حيث سكنت المنمنمات ضلوعه وملكت قلبه ومساحة وعيه ورغباته، وموهبته المفتوحة والمشرعة على الابتكار، مكرسا حياته وفنه خدمة لهذا الفن العريق. وهو في سن الرابعة عشرة، وبعد حصوله على شهادة الدراسة المتوسطة، التحق بمكتب الرسم للتعليم المهني، حيث درس أصول فن الرسم معززا خبراته واهتمامه بالمنمنمات، وكان لقاؤه مع المستشرق الرسام نصر الدين دينات في العام 1914 له الأثر البارز في مسيرته كمصور منمنمات حينما كلفه بتزيين كتابه حياة محمد.

وتسنى له أيضا، رسم منمنمات كتاب «حياة شاعر»، وحصل على منحة سياحية من جمعية «كازا فلاسكاز» التي مكنته من زيارة معالم إسبانيا ومتاحفها التي تعود إلى حضارة الحقبة العربية الإسلامية في الأندلس، وكذلك متاحف لندن البريطانية التي مكنته من مشاهدة منمنمات بهزاد والواسطي وأعطته دفعة قوية للسير في ذلك الاتجاه بطرق عصرية. في العام 1922 استقر في باريس وعمل لدى الناشر الفني الفرنسي «بيازا» رساما ومصور منمنمات لسلسلة كتاب «ألف ليلة وليلة»، ولتمنحه مؤسسة الرسامين المستشرقين في العام 1924 الوسام الذهبي عن مساهماته الفنية، وفي العام 1932 تزوج من كارين بوندسون السويدية، وعاد إلى الجزائر ليحصل في العام 1933 على الجائزة الفنية للجزائر. وفي العام 1934 عين أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، حيث درّس فن المنمنمات الجزائرية، وفي العام 1950 تم انتخابه عضو شرف في المؤسسة الملكية لرسامي وفناني المنمنمات بإنجلترا، توفي الفنان محمد راسم وزوجته في العام 1975 في حادث



أليم، وفي ظروف غامضة لم تتضح معالمها حتى وقتنا الحالي.

وغدا الفنان محمد راسم، مع متواليات الزمن، واحدا من أبرز رسامي المنمنمات في تاريخ العرب والمسلمين الحديث، لما قدم من أعمال عامرة بفتنة الوصف والتجلي البصري الواقعي والمتخيل، فيها ما فيها من آليات الرسم والتصوير بما يكفي لفتنة التأمل والإعجاب، وما تحمله مواهبه ودربته من خصوصية تأليف وسرد بصري، وتكريس لجماليات مرئية وتفاصيل يجمع في متنها لغة الشرق العربي الإسلامي وروحانياته، وتقنيات الفنون الأوروبية ومدارسها واتجاهاتها الكلاسيكية والواقعية التعبيرية ومادياته، لتخرج لوحاته بخطوطها وملوناتها وسطوحها وفكرتها الجمالية الموصوفة باقة تشكيلية عربية متفردة، مفعمة بالسمو الذاتي والجمال الإنساني في أحلى حلة ودثار شكلي وتشكيلي. وقد قدم لنا أعمالا رائعة وفريدة بتنوعها السردي، غنية الخطوط والمساحات والملونات، مبحرا من خلال خطوطها وملوناتها بأشرعة الموهبة والخبرة ومساحة التجلي مع البحارة الجزائريين ملوك البحر، وفرسانه المنحازين إلى ذاكرة مكان عربي مُستحضرا فيها وعبرها تاريخا مجيدا، صاغها بهيئات شكلية عامرة بالأنفة والكبرياء، ومصورا الفارس العربي الكبير الأمير عبدالقادر الجزائري ورجاله الميامين.

تمكن محمد راسم بواسطة ذاكرته البصرية الحافظة، وموهبته الفنية المقتدرة على سبك تفاصيل تقنياته ومكوناته، وتجاربه البحثية والشكلية من إثراء هذا التراث الفني من دون المساس بأصالته، وذلك من خلال الحفاظ على التقنيات الجمالية الخاصة بفن المنمنمات. وقد اتسمت أعماله بدقة الوصف والصبر والمثابرة، وجودة اليد في توليف آليات التنفيذ، عبر مواضيع محملة بالشاعرية والحس الجمالي وحسن المواءمة ما بين الشكل والتقنية والمضمون. وجد الفنان محمد راسم في لحظة فاصلة من الزمن أن للفن التشكيلي أدوارا وظيفية شتى، ويرى فيه سلاحا فعّالا على جبهة المقاومة الثقافية البصرية، وخاض فيه كفاحا متسعا على التحريض واستنهاض قوى الشعب الجزائري، وحثه على مقاومة الاستعمار الفرنسي، والسعي للتحرر وبذل الجهود الشعبية مجتمعة لنيله، وكان لعمله في مجالات تدريس الفنون في معهد الفنون الجميلة بمدينة الجزائر، ولفترة طويلة، تأثير كبير في طلابه ومريديه، وقد كانت لوحاته ومنمنماته مرجعية بصرية لكل دارس فن وناقد، وجمعت منمنماته في عدة مؤلفات، منها: «الحياة الإسلامية في الماضي» و«محمد راسم الجزائري». لقد ابتكر الفنان «محمد راسم» طرقا جديدة في إنجاز وتقديم فن المنمنمات التصويرية، بعيدا عن الطرق التقليدية والقديمة المتبعة في منمنمات وزخارف المحترف الفارسي والتركي وسواها، التي ولى عهدها، وبقيت غائبة عن مساحة الفعل البصري والتأثير منذ نهايات القرن الثامن عشر، مؤسسا بذلك مدرسة خاصة للمنمنمات الجزائرية كمحترف فني له تفرده وخصوصيته ودلالته الجمالية، وإليه الفضل أيضا في تكوين العديد من الأجيال الفنية في حركة التشكيل الجزائري، كأجيال حاملين لفنه، والذين تمكنوا بمواهبهم من الارتقاء في سلم الشهرة والمحافظة على فنه وإثرائه.

لوحاته ومنمنماته في عيون النقد التشكيلي

مما لا ريب فيه أن لوحات الفنان الجزائري محمد راسم تعكس حقيقة رؤاه الفنية بوسائط وتقنيات الفن التشكيلي المعاصر، ومستفيدة لأوسع مدى من فنون النزعات المركزية الأوروبية الاستشراقية، محافظة على أناقة الوصف والرصف لمجموع مكوناته وعناصره المتعانقة في متن كل منمنمة من منمنماته، وتدل بشكل من الأشكال على أصالته وخبرته ودربته، وتمكنه من السيطرة على أدواته وتطويعها في رهافة حسن، وجماليات وصف واقتدار فني متدرجة فوق سطوح الخامات المستعملة، ومراعية لجميع شروط الابتكار وأصول الصنعة الحرفية، التي تضع المواقف البصرية في حركية دائبة ومتحركة في مجالها الحيوي، كصور مرئية عاكسة لواقعيتها التعبيرية متكاملة الأوصاف، في الشكل والمضمون والأسلوب وجماع الخطوط والملونات والمساحات المنثورة في حيز التكوينات.

بنية تشكيلية متماسكة، وهندسة معمارية مؤاخية ما بين الشخوص الواقعية الرئيسة في داخل اللوحات، وخلفيات متوالدة من واحة الفنون الإسلامية، والمزخرفات الهندسية لمتواليات الأشكال والملونات، تجد في بعض منمنماته سيادة مطلقة لملونات الأخضر المتدرج حدة وتباينا، وإضاءة شكلية كمجال لوني منشود، كلون له رمزية في معانيه الروحية ودلالاته، وتعبيراته الوصفية المتصلة بديمومة الحياة، معشبة بقصص البحارة وحكايات المدن العابرة، وموشاة ببعض من الأصفر والأحمر وفق ضرورات الوصف البصري. وبعضها الآخر بمنزلة صور متناسلة من معايشة يومية لمساجد وأسواق وحواري مدينة الجزائر وحركة الناس في ربوعها، وأشبه بسجادة جزائرية صنعت للتو في مختبر الفنان التشكيلي، مقدمة بولائم بصرية محافظة على أصالتها، وبناء فضائها الشكلي كطبقات مرصوفة في عدة مستويات رؤية. منمنماته مشغولة داخل حيز وافر من الواقعية التعبيرية ذات الأنفاس التسجيلية، الممجدة للقادة والمقاومين والبحارة، وجماليات المكان الجزائري المنحازة بطبيعة الحال لبوتقتها الأساسية الحاضنة، والمتمثلة في الفنون العربية الإسلامية المتجلية في الخطوط العربية والزخارف متعددة الأشكال والصنائع الوصفية، فيها شيء من الحلية الشكلية الجامعة لمدونات النصوص المسرودة للمساجد في مآذنها وأقواسها وتزين مداخلها متعددة الجماليات، نجد فيها من التوريق والأشكال الهندسية المتنوعة، والمرصعة بملونات وخطوط، ومتواليات ومتناظرات شكلية تعكس حقيقة الجمال السردي الإسلامي. متناسلة ملوناتها الموصوفة من دائرة الملونات الأساسية وتدريجاتها المشتقة، والحافلة بملونات الطبيعة (الأزرق، والبني، والأخضر) باعتبارها لوازم لونية مرافقة لأغلبية نصوصه، واقعية في متنها الشكلي، سريالية في مؤشراتها البصرية، تأخذ المتلقي وجمهور الفن التشكيلي والمنمنمات إلى مساحات وارفة الجمال، وفسحة تعبيرية مجللة بصور السمو والتجلي الذاتي لفنان سابح في مجرة وجدانه القومي الجزائري، وروحه الوطنية المخلدة لقادته وتاريخه وطبيعته الجزائرية الغناء.

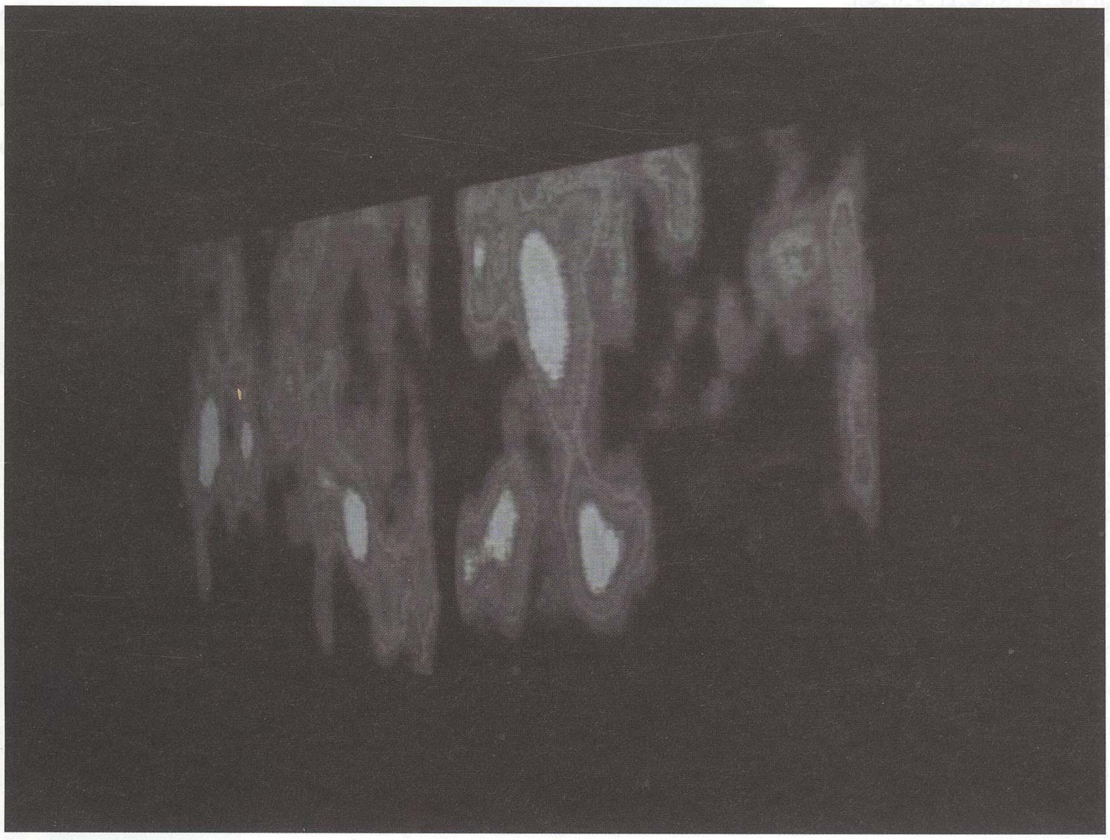


الأبعاد الاستاطيقية والمفهومية في تحول الصورة الضوئية عبر الوسيط التكنولوجي

الفنانة التونسية فاتن شوبة .. مفهوم جديد للصورة الفنية

لم يتوقع البحث الفني الجمالي الراهن في تونس أن يتناول المستجدات الثورية المعاصرة التي طرأت على الأثر الفني وتقبله، وأن تغرق في أسئلة من قبل النقاد ومنظري الفن، ذلك أن دراسة التحولات الجذرية في مكونات الفن المعاصر وأزماته اقتصرت، في غالب الأحيان، على باحثي الفن والجمال ومنظريه الذين وجدوا أن توغل العولمة التكنولوجية في الفن أسهم - إلى حد بعيد - في تقويض الفن وهدم معناه، وتحويله إلى عمليات ذهنية خالصة ليصبح الجانب المفهومي هو العمل الفني في حد ذاته، وليتحول معنى الصورة إلى إشارات ورموز فنية بفعل الثورة الرقمية المعاصرة. وهنا يتحول المعنى إلى انبعاث موحد ومتقارب في المرئي واللامرئي بالنسبة إلى الصورة الفنية؛ لنستند على مقولة ميرلوبونتي في تحديد ماهية المعنى «أن المعنى هو الكائن الوحيد المشروع أو الصدوق الذي له مطمح وحق في أن يكون كذلك، والذي هو مؤكد لذاته؛ لأنه نسق كل ما هو ممكن في نظر متفرج محض، أنه رسم أو تصوير ما هو في كل المستويات، شيء ما، شيء ما بعامة، أو شيء ما مادي، أو شيء ما روحي وشيء ما حي».

إبراهيم بن نبهان
باحث في الفنون التشكيلية - تونس



لحظة الانبعاث هي لحظة الولادة لصورة العمل الفني في نطاق خلق جسد الضوء وتحوله إلى البعد الثالث

إذا ما سلمنا بالقول إن الرمز والأسطورة عبارة عن نقطة الوصل بين المعقول واللامعقول، عندئذ نعترف بأن مكانة الفنان هي نقطة الفصل والوصل بين الخيال والواقع، وهذا ما يقودنا إلى الكشف عن ماهية الحياة والوجود وعن الجسد، ولكن هنا عن أي جسد؟ يبقى السؤال يطرح نفسه عن أي جسد نتحدث؟ إن الإشكال يتمحور حول البعد الثالث لحضور الجسد الضوئي، هو شفرة تحمل في طياتها الولادة من جديد، لنتحدث عن الجسد اللاملموس والمحسوس في يومنا الراهن، بما فيه من تحولات تقنية ومفهومية تقترن بوحدة الأضداد: الغياب والوجود، والاختفاء والحضور، بحيث تكون لحظة الانبعاث هي لحظة الولادة لصورة العمل الفني في نطاق خلق جسد الضوء وتحوله إلى البعد الثالث عبر الوسيط التكنولوجي الجديد، هنا يمكننا مرافقة الفنانة التشكيلية المعاصرة فاتن شوبة السخيري في المعرض الجماعي الأخير الذي أُقيم في قصر العبدلية بالمرسي تحت عنوان «l'esthétique du banal»، حيث بعثت الصورة الفنية المعاصرة في مفهوم جديد مخالف لما هو معهود في الساحة التشكيلية التونسية لتبدع من حيث لا تنطق، لأن التوقف عند مفهوم الصورة المعاصرة، وتحولها التقني في الفضاء التشكيلي، يستلزم الرجوع إلى جذورها وكيفية تشكلها. ليصبح البعد البصري للصورة الضوئية نابعا من ذات تقيم الواقع في نطاق تصورات فنية معاصرة ليصبح العمل الفني لغة بصرية متحركة في حضن الاتجاه الضوئي المحسوس.



للوهلة الأولى تتجه صورة الجسد إلى مسار يتفرع في نطاق فلسفة داخلية تحدثها الفنانة على انعكاس الصورة الضوئية للغرض، عبر سطح الماء، وبالتحديد لتنبثق الصورة الوهمية التي توجد في البعد الثالث، والتي تتجسد في «الزمكان». فارتكزت الفنانة على مفهوم الاختزال الضوئي لتتجه في ثنائية المرئي واللامرئي؛ لتتفاعل الذات الحالمة مع خصوصية الفضاء التكنولوجي. وتبعا لهذا فإن الفنانة تنطلق من نقطة واقعية محاولة في ذلك تصوير التموجات الضوئية المنعكسة على سطح الماء في أوقات مختلفة من النهار، لتنسج جدلية في «الزمكان»، بين الصورة الحقيقية الموجودة في الواقع، وانعكاسها البصري الافتراضي الذي تنسجه الرقاقات الإلكترونية؛ لنلحظ ذلك التحول المنسوخ لإنشات الضوء، وهنا تدخل الفنانة في حدس اللحظة، وما يمكن أن تأول إليه بتجربتها، ولنستند على مقولة جاستون بشلار في كتابه «حدس اللحظة»، «فالزمن هو الصورة التي تحركه، والتنظيم الغائي هو الصورة التي تصفه بأكثر وضوح».

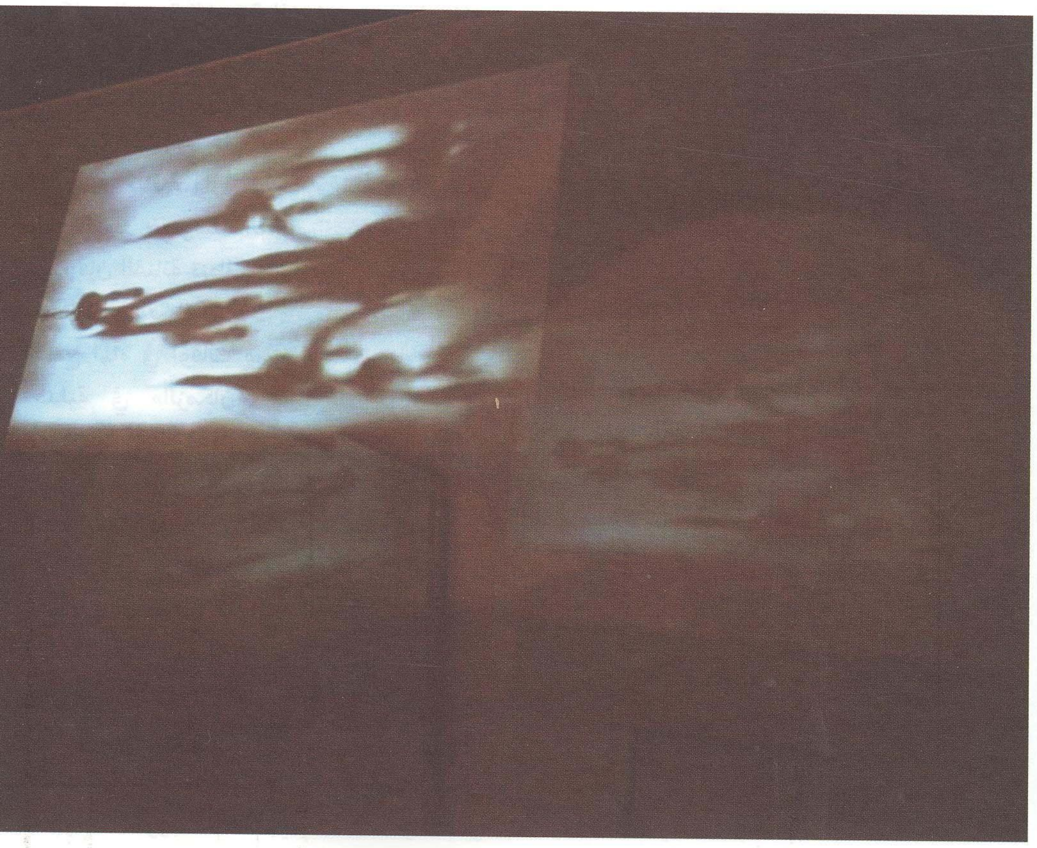
وكأننا بالفنانة تسعى إلى البحث عن البعد الثالث لمفهوم الصورة الانعكاسية، فانعكاس الضوء يحدث عن طريق طاقة كونية تتحدد من خلالها أبعاد أخرى لا محدودة، بما هي المحدد الأساسي للوجود وكينونة الذات الباحثة عن المطلق، من خلال البسيط والمعقد في الوقت نفسه، فعملية انتشار الضوء على خصوصية الفضاء الذي تقع فيه عملية الانعكاس، نلحظ البعد الأول الذي يحضر فيه فضاء الحجاب الشفاف، والذي يشمل الصورة الأولى ويمكّنها من الانتشار على الفضاء الثاني «الحائط» لتزداد حجما عليه، هنا في هذه النقطة يحضر الفضاء الثالث (المرآة) لتحدث الانعكاس الثالث للصورة، وتجعل منها ثلاثية الأبعاد في الفضاء، حاملة في عمقها التواصل بين الصور المنعكسة، وفي الحين ذاته تحدث فاتن شوبة نوعا من اختزال الصورة الطبيعية في فضاء تكنولوجي من خلال «تقنية فيديو جرافيك»، وهي تقنية تقوم على استعمال الوسيط التكنولوجي (آلة الكاميرا)، ففكرة الاختصار، أو تثبيت الصورة المنعكسة في تجربة الفنانة التونسية، تقوم على أساس مفاهيم مترابطة ومتقاربة، كالفضاء والزمن (الوقت) والطبيعة (الطقس) والسطوع، السطح العاكس. لتوجَد الفنانة بين الظل والضوء والانعكاس الصوري المجسد للشكل الضوئي.

في هذا الإطار، نلاحظ ذلك التداخل الباطني الواضح الذي تحدثه الصورة المنعكسة في إطار نسخ مصغرة للصورة الأصلية، لتكون الصورة الوهمية غير ملموسة، حيث تظهر كل منها انعكاسا للأخرى على السطح المائي، وعلى الجدران في الوقت نفسه، وبالتالي نستنتج ذلك التكرار غير المعقول، وهو ما يعد حجة دامغة على أن الصورة تمت بعمليات استنساخ، فهل يصدق أن تكون صورة الأشياء المنعكسة حقيقية، أم أنها جسدت لتصبح في فضاء آخر، وتحمل في عمقها أبعادا استاطيقية وأخرى مفهومية.

إن جوهر الفكرة، في حد ذاته، في تجربة الفنانة فاتن شوبة السخيرى يقوم على أساس تحول صورة الضوء من الموجود المرئي الذي ذهب إليه ميرلوبونتي بقوله: «يبدو المرئي من حولنا كأنه يقوم بذاته» إلى الرقمي البصري. فهي تسعى إلى

الوسيط التكنولوجي المتمثل في الفيديو هو الوسيلة المؤشرة لوضوح الصورة

إرساء وجهة فنية حاضرة في نطاق المستوى الفني المعقول والخيالي، حيث تتجسد الأبعاد الجمالية في نطاق حضور الفضاء التكنولوجي والفضاء المحمل.
تذهب الفنانة التونسية إلى أبعد من ذلك، لتجعل العمل الفني في إطار نقطة رابطة بين الوسيط التكنولوجي وحقيقة الصورة، محاولة في ذلك التعبير عن الصورة الرقمية، وبالتحديد الصورة الوهمية المتشكلة عبر الضوء، في هذه الوحدة تدخل الفنانة في عالم من الفلسفة الموغلة في التفكير في ماهية اللاملموس، ومحاولة إرجاع الصورة المنعكسة إلى أصلها وجذورها الحقيقية عبر مفهوم التقنية. ولكن عند العرض تتشكل وتتفرع وتتوزع إلى صورة تتكامل بعضها مع بعض؛ لتؤلف وحدة البعد الثالث للصورة، عبر الانعكاس الضوئي. في هذا الإطار يمكن القول إن الفنانة حاولت الكتابة بصورة الضوء عبر انعكاسه على الجدار، فثنائية الضوء والظل تحدث نوعا من التباين على مستوى حركة الصورة الوهمية التي تنقسم إلى أبعاد مختلفة تكمل بعضها، حيث نفقد التركيز عن الصورة الأصلية، فمقاربة الانعكاس التي أحدثتها الفنانة على العمل الفني يمكن أن ترجعنا إلى الفلسفة القديمة، إن صح القول، فلسفة أفلاطون في أمثولة أهل الكهف، وتكون بذلك مقاربة تحمل في طياتها الجانب الأسطوري الرمزي للضلال ولانعكاس صورة الأشياء وامتزاجها بالظل، فعند قراءة العمل يقف المشاهد حائرا بين الصورة الأصلية وبين الوهم الذي يتجسد في البعد الثالث لانتشار صورة الضوء والظل في وحدة متكاملة، ليتشكل نوع من السحر الشكلي لماهية الصورة وتموجاتها على السطح المائي، ولنتبين أن الانعكاس الضوئي في أصله اهتمام بالمضمون المفهومي لا بالشكل، صحيح أن «لوكاش» يؤكد وحدة الشكل والمضمون، وأن المضمون يقتضي شكله المناسب، لكن هذه الوحدة تتمزق مادام الالتزام يحيل على فكرة سابقة على شكلها ومؤدًّى مقدّم على الصياغة الفنية للصورة الضوئية.
لتبرز الأبعاد الجمالية في وحدة مفهومية مفادها التحول البصري للضوء، وبالتالي فإن الأبعاد الاستاطيقية تنحدر في استنساخ الصورة عبر الإلكترونيات لتتخذ منهجا جديدا وفي ثوب تشكيلي معاصر عبر الوساطة التكنولوجية، فارتكزت الفنانة التشكيلية على ماهية الوساطة الرقمية، سواء عبر تقنية «الفيديوجرافيك»، أو من خلال تحول صورة الضوء في الزمن.
فالصورة في هذه التجربة الفنية ترتبط بقاعدة الوحدة الشاملة لمفهوم الانعكاس، وبالتالي ما يعكسه الفن ليس بذلك الانطباع الأول للحس، وليس مظهرا من مظاهر الواقع وما فيه من أشياء ونماذج، بل عمقه وعلاقاته الجدلية التي تصور وحدته الشاملة المتجسدة في البعد الثالث لصورة الضوء المنعكسة. وبالتالي فإن مفهوم الانعكاس لا يقتصر أساسا على المادية الجدلية بين الواقع والخيال والوسيط التكنولوجي، أي في نطاق وحدة المادية الجدلية، في هذا الإطار تبين لنا الفنانة التونسية أن العالم ليس أشياء وظواهر فقط، وليس بذلك الوجود الساكن وإنما هو متطور ومتحول وفق عمق الزمان والمكان.
لذلك من هذا ولهذا، فإن الوسيط التكنولوجي المتمثل في الفيديو هو الوسيلة المؤشرة لوضوح الصورة، حيث تتحول الصور الضوئية المنعكسة لتكون مصدرا لولادتها من جديد في أبعاد جمالية معاصرة. هذا كله يظهر لنا في لحظة الإضاءة ولحظة الحدث، حيث ينشأ التناقض اليقيني في الصورة التي أخذت حيزا بين التمثيل العقلي والإدراك الحسي.
وبالتالي فالأفكار والمصطلحات والمفاهيم هي التي تأخذ منحى تشكيليا، وتصبح بدورها متشكلة، هذا طبعا إذا عمدنا إلى الحديث عن الصورة البصرية، أو بالتحديد الصورة التشكيلية.
تمكنت الفنانة من تحويل الفضاء الواقعي والانعكاسات الضوئية على سطح الماء إلى عمل فني يخلد اللحظة الراهنة، عبر فن الفيديو، حيث شكلت عبر البديهي والمبتذل عملا فنيا معاصرا يندرج ضمن التحولات المفهومية والتقنية الراهنة لتعاشر الفن الراهن بعولمته وبتطوراته، وتغوص في فلسفته، فبين الظل والانعكاس وشدة الضوء، والشكل المتموج على السطح المائي تكون الفنانة أقرب إلى اللامعتاد، فهي تغامر متوغلة في عالمها الداخلي المتشكل مع العالم الموضوعي المتآلف من جل الكائنات الأخرى، الإنسانية والطبيعية والكونية، على حد سوي، متأملة في فن الفيديو وفي عرض لتحولات الصورة الضوئية، بل إنها تتأمل ذاتها، بواطنها وأحلامها، في إطار نوع من الصورة المتحولة عبر الوساطة الرقمية؛ فحركة صورة الفيديو يمكن أن نقول إنها أقرب إلى أن تكون نوعا من العرض الزمني إن صح القول، الذي تشكله الفنانة في إطار عمودي؛ متجاوزة بذلك الزمن الأفقي.



قدمها هايدن وباخ وإلجر وبارتوك وفاجنر

موسيقى الأطفال الأوركسترالية في العصور الأوروبية

الأطفال كانوا ومازالوا محط أنظار الأنظمة السياسية في أي زمان ومكان، فهم شباب المستقبل وأمهاته وآباؤه، وتعليم الأطفال في الصغر كالنقش على الحجر، لأن مرحلة الطفولة هي مرحلة التشكيل الأولى لوعي الفرد. وقد أدرك المجتمع الأوروبي أن أسهل طرق تعليم الطفل وتنمية وعيه تكون من خلال الموسيقى، ولذلك كان اهتمامهم بها في العصور الأوروبية المختلفة التي كانت تعكس روح العصر وسياساته التي ألفت فيه. وفي السطور التالية سنلقي الضوء على بعض الأعمال التي قدمها مؤلفو الموسيقى الأوروبية للأطفال في العصور المختلفة، وسنتعرف على جماليات هذه المؤلفات وروح العصر الذي كانت تنتمي إليه.

د. ياسمين فراج

أستاذ النقد الموسيقي بأكاديمية الفنون - مصر

موسيقى عصر الباروك للأطفال

لم يكن لموسيقى عصر الباروك التي ظهرت في الفترة ما بين العامين 1600 و1750 إنجاز كبير في موسيقى الأطفال إلا فيما يتعلق بعمل بعض مؤلفي هذه الفترة في الملاجئ والمدارس؛ مما جعلهم يقدمون أعمالا تتناسب مع أصوات الأطفال أو إمكاناتهم العزفية. فقد كان أنطونيو فيفالدي موسيقيا في ملجأ الرحمة، وشغل فيه منصب رئيس الكورس، وكانت مهامه تأليف قداس صباحي وآخر مسائي وأوراتوريو وثلاثين موتيت، وقد أخذت هذه المؤلفات - التي لم يعثر الباحثون إلا على عدد قليل منها - طابعا تعليميا مثل أوراتوريو «رب موسى وفرعون»، وأوراتوريو «انتصار جوديثا» الذي ألفه وعزفه فيفالدي بنفسه في العام 1716 بمناسبة الانتصار على الأتراك، وأوراتوريو «الانتصار في البحر». أما الموتيتات التي ألفها لملجأ الرحمة فكانت فائقة البراعة، وأشار الباحثون الأوروبيون إلى أنها كانت تخدم أغراضا ترتيلية دينية مختلفة في موسيقى ذلك العصر الكنائسية، خاصة في ملاجئ البندقية.

أما يوهان سبيستيان باخ فقد تولى، في فترة من حياته، قيادة وتدريب أول كورس يصلح للأداء الموسيقي، وكان أعضاؤه من مدرسة القديس توماس، بالإضافة إلى فرقة تتكون من عازفي المدينة يدعمهم طلبة الفصول العليا في المدرسة التي كان يُدرِّس باخ الأب فيها اللغة اللاتينية، وكانت الحفلات الرئيسية مقرها كنيسة توماس أو نيقولا، بالتبادل مرة أسبوعيا، بخلاف الأعياد بعد خطبة قداس المساء. نستنتج من ذلك أن نوعية الموسيقى التي كانت تقدم للأطفال في عصر الباروك إما دينية وإما تعليمية.

هايدن وسيمفونية لعبة الأطفال

أبرز من اهتم بمؤلفات الأطفال في العصر الكلاسيكي (1825 - 1750) كان جوزيف هايدن،



كامي سان سانس

الذي عُرف بأبو السيمفونية الكلاسيكية؛ نظرا إلى تقديمه عددا كبيرا من السيمفونيات، وإسهامه مع آخرين من مؤلفي هذا العصر في وضع بناء موسيقي لها، وكانت من هذه السيمفونيات سيمفونية لُعبَة الأطفال «Toy Symphony». تعود فكرة هذه السيمفونية إلى ألعاب الأطفال التي شاهدها هايدن وسمع أصواتها في بافاريا في أثناء عطلة أعياد الميلاد التي ذهب فيها إلى قصر الأمير إستر هازي في العام 1788، فقرر أن يؤلِّف سيمفونية يستخدم فيها هذه اللعب التي أدخلت على قلبه البهجة، ويذكر الباحثون الأوروبيون أن هذه السيمفونية عُزفت للمرة الأولى في العام 1820، وأصبحت تقدم في العديد من دول أوروبا، خاصة في حفلات الأوركسترا لأعياد الميلاد، وكثيرا ما يشارك في عزفها بعض الأطفال.

ألف هايدن سيمفونية «لعبة الأطفال» في نغمات سلم صول الكبير، وهو اختيار مناسب؛ لأن تسلسل نغمات أي سلم كبير يعطي انطباعا سمعيا بالبهجة. استخدم فيها من الآلات مجموعة آلات الفيولين، فيولينسيل (التشيللو)، اثنان من الأبوا، اثنان من الهورن، آلة ترومبيت، طبل الأوتار. ومن ألعاب الأطفال: «Ratchet» وهي آلة تحدث ضوضاء عند دورانها في الهواء، ومعروفة أيضا بـ «Noisemaker». صفارة «Nightingale»

والمعروفة في الدول العربية باسم صفارة البلابل التي تملأ بالماء ثم ينفخ فيها العازف لإحداث صوت البلبل. صفارة الكوكو (Cuckoo) وهي نوع من صفارات لعب الأطفال التي تصدر صوت طائر الوقواق، وهي لا تصدر إلا نغمتين فقط وفق قوة نفخ العازف، وقد وضع هايدن إيقاعات هاتين النغمتين لتعطي صوت تغريد هذا الطائر بمقطعين «كو كو»، حيث النغمة الأولى أحدُّ من الثانية.

وتتكون هذه السيمفونية من ثلاث حركات: الأولى سريعة في ميزان ثنائي، والثانية بطيئة نسبيا في ميزان رباعي، وقد ظهرت في هذه الحركة التظليلات الصوتية بعناية، مثل التدرج من الصوت الخافت إلى الشديد والعكس، والتنوع بين العزف القوي والضعيف، أما الحركة الثالثة فقد كانت سريعة جدا في ميزان ثنائي أيضا. والملاحظ أنه عند عزف صفارات الأطفال التي يتسم صوتها بالضعف تصمت جميع الآلات الأخرى في الأوركسترا.

موسيقى الأطفال في العصر الرومانتيكي

زاد الاهتمام بموسيقى الطفل في العصر الرومانتيكي، وقد ذكر الدكتور زين نصار في دراسته التوثيقية بعنوان «موسيقى الأطفال في أعمال بعض مؤلفي الموسيقى العالمية» أن هذه الأعمال كانت كالتالي: متتالية ألعاب الأطفال «Children›s Games» للمؤلف الفرنسي جورج بيزيه في العام 1871. متتالية مهرجان الحيوانات «Carnival Of The Animals» لمؤلفها الفرنسي «كاميَ سان سانس» في العام 1886، متتالية ركن الأطفال «Children›s Corner» للبيانو للمؤلف الفرنسي كلاود ديبوسي الذي وضعها لابنته شوشو في بدايات القرن العشرين. متتالية الإوزة الأم «Mother Goose» للمؤلف الفرنسي موريس رافِل التي ألفها في العام 1908.

ولعل أشهر أعمال هذا العصر كانت متتالية مهرجان الحيوانات «Carnival Of The Animals» لمؤلفها الفرنسي «كاميَ سان سانس» التي وضعها لثنائي آلتي بيانو، ثم أضيفت لها بعد ذلك آلات الأوركسترا. وقد صُمم عليها عرض باليه في العام 2003 لكريستوفر ويلدون. تتكون متتالية مهرجان الحيوانات من أربع عشرة حركة كانت كالتالي:

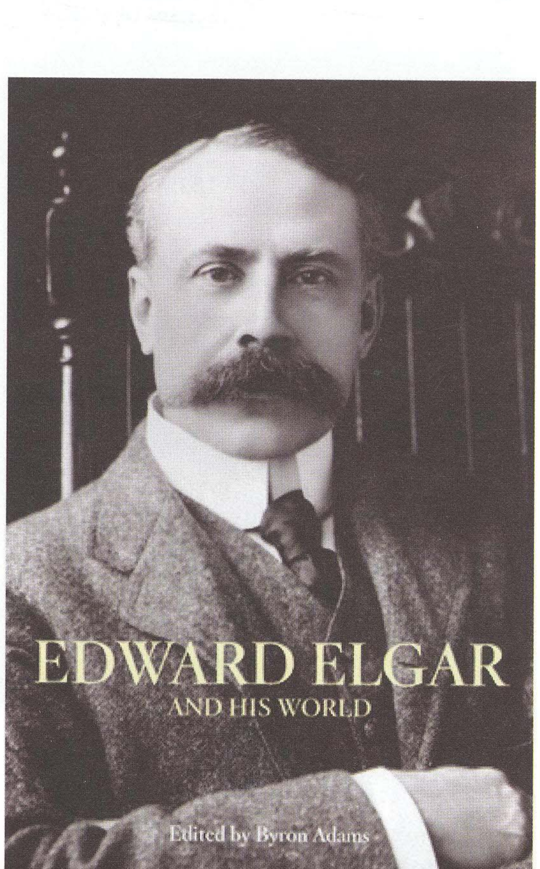
الحركة الأولى، تكونت من افتتاحية موسيقية عزفتها آلتا البيانو ومجموعة الوتريات (فيولين، فيولينسيل، كونترباص) في السلم الصغير بأداء كريشيندو (بدأ من الصوت الخافت ثم أخذ يتدرج في الشدة)، وقد أعطى لحن افتتاحية المتتالية الانطباع السمعي بالغموض والتوتر. الجزء الموسيقي الثاني من هذه الحركة يعبر عن شخصية الأسد ملك الغابة، وجاء في ميزان رباعي بطيء نسبيا، حيث يبدأ بنغمات من آلتي البيانو تشبه فنفارات آلات النفخ النحاسية التي تعزف قبل دخول الشخصيات العظيمة أو السياسية الكبيرة، يتبعها لحن من مجموعة الوتريات محدد النغمات، بينما آلتا البيانو تعزفان خطا لحنيا يعطي الانطباع السمعي بوقع خطوات سير الأسد الذي يعطي - بدوره - انطباعا سمعيا بالقوة، يظهر بعد ذلك لحن من آلتي البيانو لنغمات كروماتيكية يعبر عن زئير الأسد بالتحاور مع لحن آخر من الوتريات إلى أن تنتهي هذه الحركة.

الحركة الثانية، بعنوان الدجاجات والديك، يتم التحاور فيها بين ثلاثة ألحان، أولها لآلتي البيانو اللتين تعبران عن أصوات الكتاكيت في المنطقة الصوتية الحادة، ولحن مجموعة الفيولين الذي يحاكي أصوات الدجاجات، ولحن آلة الكلارينيت الذي يحاكي صوت الديك.

الحركة الثالثة، بعنوان الحيوانات السريعة، ولحن هذه الحركة اعتمد على النغمات المتتابعة السريعة في جميع المناطق الصوتية لآلتي البيانو؛ ليعطي الانطباع السمعي بالجري والقفز لهذه الحيوانات، ولحن هذه الحركة اعتمد على استعراض مهارات العزف على البيانو.

الحركة الرابعة، بعنوان السلاحف، وجاء لحنها في ميزان مُركب 6/8 بدأ بعزف من مجموعة الآلات الوترية بنغمة ثابتة ممتدة، ثم تتداخل الخطوط اللحنية بين مجموعة الفيولين والفيولونسيل مع الباص لتعطي انطباعا سمعيا بسير السلاحف، بينما يعطي لحن آلتي البيانو انطباعا سمعيا بالفضاء الواسع الذي يحيط بسير هذه السلاحف. ولحن هذه الحركة اتسم بخفوت صوت نغمات الألحان.

الحركة الخامسة، تُعبِّر عن الفيل، ولحن هذه الحركة عزفته آلتا البيانو على إيقاع الفالس الراقص بميزانه الثلاثي الرشيق، وهو ميزان يتناقض مع حركة وحجم الفيل، مما أعطى انطباعا سمعيا كوميديا، مع لحن من آخر عزفته آلة الكونترباص بصوتها الغليظ المملوء للتعبير عن شخصية الفيل، وفي ختام الحركة حاكت آلة الكونترباص صوت نهيم الفيل.



إدوارد إلجر

الحركة السادسة، بعنوان كونجارو، ويُعبِّر فيها عن حيوان الكونغر، لحن هذه الحركة عزفته آلتا البيانو بنغمات عنقودية (تحمل تنافرا لقربها بعضها من بعض)، والتي أعطت انطباعا سمعيا بقفزات حيوان الكونغر.

الحركة السابعة، بعنوان الأسماك في الماء، حيث تعزف آلتا البيانو نغمات تآلفات منفرطة في المنطقة الصوتية الحادة لتعطي الانطباع السمعي بسريان المياه، بينما لحن مجموعة الفيولين كان ممتدا ومتصل النغمات، مع نغمات الفلوت في منطقته الغليظة، ونغمات السلم الكروماتيكية الصاعدة من آلة الفيبرافون بصوته الكريستالي المتميز.

الحركة الثامنة، بعنوان أصحاب الآذان الطويلة والمقصود بها الحَمير، وجاءت في ميزان رباعي، يبدأ اللحن بتحاور عزفي بين آلتي كمان فقط للتعبير عن نهيق الحمير، حيث يبدأ اللحن من نغمة حادة خاطفة تتبعها نغمتان في المنطقة الصوتية الوسطى، يبدأ اللحن بطيئا ويأخذ في السرعة ثم ينتهي بطيئا مرة أخرى.

الحركة التاسعة، بعنوان طائر الوقواق في عمق الغابات، وهو لحن في ميزان رباعي تتحاور فيه آلتا البيانو وآلة الكلارينيت التي عزفت لحنا تكون من نغمتين فقط؛ تجسيدا لصوت طائر الوقواق.

الحركة العاشرة، بعنوان قفص الطيور الكبير، بطل هذه الحركة هو آلة الفلوت التي تجسد صوت الطيور، بمصاحبة مجموعة الوتريات خاصة الفيولين، وآلتي البيانو، وتتسم موسيقى هذه الحركة بالسرعة، ونغمات السلم الكروماتيكي، والقفزات اللحنية.

الحركة الحادية عشرة، بعنوان عازفي البيانو، يظهر فيها اقتباس من تمارين «لونجو» و«تشيرني» للتدريب على آلة البيانو، تصاحبها مجموعة الوتريات في قفلات الجمل اللحنية فقط، وفيها يسخر المؤلف «سانس» من تمارين التدريب على آلة البيانو.

الحركة الثانية عشرة، بعنوان الحفريات، وجاء لحنها في ميزان ثنائي سريع، تحاورت فيها آلتا البيانو مع آلة الماريمبا، تصاحبهما مجموعة الوتريات، وظهر في هذه الحركة اقتباس من ألحان أوروبية شعبية، مثل أغنية الأطفال الشهيرة «A B C D----» التي تعلمهم أبجدية الحروف اللاتينية، قبل نهاية لحن هذه الحركة تعزف آلة الكلارينيت جملة لحنية، ثم تعزف جميع الآلات معا لختام هذه الحركة.

الحركة الثالثة عشرة: بعنوان البجعة، وهي عبارة



سيرجي بروكوفيف

عن لحن في ميزان رباعي بطيء نسبيا، وفي نغمات السلم الصغير، يتكون من ثلاثة خطوط لحنية: الأول والثاني تعزفهما آلتا البيانو ليعطيا الانطباع السمعي بسريان مياه البحيرة، أما اللحن الثالث الذي عزفته آلة فيولنسيل (تشيللو) بنغمات ممتدة نسبيا تحمل الشجن فعبر عن طائر البجعة بهدوئه ووقاره.

الحركة الرابعة عشرة: وهي خاتمة المتتالية بعنوان الجميلة والوحش، بدأ اللحن متوترا بعزف من آلتي البيانو، ثم يدخل لحن راقص في ميزان ثنائي تعزفه الآلات الوترية مع الكلارينيت والفلوت ونغمات البيانو، يتخلل هذا اللحن الراقص استعراض لمهارات عازفي البيانو من خلال التآلفات المنفرطة والنغمات السلمية صعودا وهبوطا وعزف النغمات المتقاربة بعضها من بعض على الآلة.

ولا يمكننا أن نترك موسيقى الأطفال في العصر الرومانتيكي، من دون ذكر سيمفونية حلم الأطفال «Dream Children» التي ألفها إدوارد إلجر في العام 1902، وهي مكونة من حركتين: الأولى بطيئة في ميزان رباعي، والثانية سريعة في ميزان ثلاثي، وضعها لأوركسترا صغيرة، وهي مؤلفة ساحرة النغمات استوحى فكرتها من متابعته للأطفال.

موسيقى الطفل في القرن العشرين

ظهر في القرن العشرين تطور ملحوظ في موسيقى الأطفال التي كان بعضها بهدف تعليمهم الغناء والعزف على الآلات، وأذكر من هذا النوع ما قدمه المجري «بيلا بارتوك» الذي قدم مجموعة مؤلفات باسم «ميكروكوسموس» في الفترة ما بين العامين 1926 و1939، مكونة من 153 قطعة للبيانو، تبدأ المجموعة بأغنيات بسيطة للأطفال وعازفي البيانو المبتدئين.

تنويعات دليل الناشئين للأوركسترا للمؤلف البريطاني «بنيامين بريتن» الذي قدمه في العام 1945 بناء على طلب من وزير التعليم البريطاني آنذاك، لتصاحب فيلما تعليميا عن آلات الأوركسترا، ثم أصبحت هذه التنويعات على لحن تعزف منفردة في حفلات الأوركسترا بعيدا عن الفيلم.

ومن أشهر أعمال الأطفال السيمفونية في القرن العشرين سيمفونية بيتر والذئب «Peter And The Wolf» للمؤلف الروسي «سيرجي بروكوفييف» الذي ألفها في العام 1936 كقصة أدبية للأطفال وموسيقية، بناء على تكليف من الدولة لعرضها في مسرح موسكو للأطفال لتناسب ذوق الأطفال في مرحلة رياض الأطفال. ظهر في هذه السيمفونية شخصية الراوي الذي يحكي للأطفال الحدث الموسيقي، وتكون أوركسترا هذه السيمفونية من مجموعة آلات هي: من النفخ الخشبي (فلوت، أبوا، كلارينيت، باصون)، من النفخ النحاسي (مجموعة الكورنو فا ولا، ترومبيت سي، ترومبون)، من الإيقاعات (التيمباني، المثلث، تامبورين، سيمبال أو الصنج النحاسي، كاستانييت، طبلة الأوتار، والطبل الكبير ذو الصوت الغليظ)، الآلات الوترية مجموعتان للفيولين، مجموعة الفيولا، الفيولينسيل أو التشيللو، الكونترباص.

استخدم بروكوفييف لحنا خاصا بكل شخصية من شخصيات القصة، وهو في ذلك متأثر بما أطلق عليه المؤلف الألماني الشهير ريتشارد فاجنر اللحن الدال في العصر الرومانتيكي، كذلك أشار إلى كل شخصية من شخصيات العرض بآلة محددة تعبر عن طبيعة هذه الشخصية، وكانت كالتالي:

شخصية «بيتر» عزفت ثيمتها الموسيقية مجموعة الوتريات، وفي البداية كان اللحن خفيفا متقافزا، يعطي انطباعا سمعيا بالبهجة والسعادة تعبيرا عن خطوات بيتر في الروضة الخضراء في أثناء ذهابه لإلقاء التحية على أصدقائه الحيوانات والطيور. تغيرت سرعة الثيمة الموسيقية إلى البُطء في نهاية القصة الموسيقية في أثناء محاولة بيتر القبض على الذئب.

شخصية «العصفور»، عزفت آلة الفلوت ثيمتها الموسيقية، ونوتات هذا اللحن كانت سريعة جدا وعبرت عن طيران العصفور وهو يلعب مع بيتر، أو يتشاجر مع البطة، أو يهرب من القطة، أو يساعد في أسر الذئب.

شخصية «البطة»، عزفت لحنها الدال عليها آلة الأبوا، واتسمت نوتاتها بالقِصر النسبي الذي يعطي الانطباع السمعي بخطوات البطة في أثناء سيرها وهي تتمايل على الجانبين، أما النغمات المنزلقة فعبرت عن سباحة البطة في البركة.

شخصية «القطة»، عزفت لحنها الدال عليها آلة الكلارينيت، وقد حاول بروكوفييف تصوير صوت مواء القطة من خلال نغمات الآلة، بدأ لحن الشخصية بطيئا معبرا عن خطوات القطة على الأعشاب الطويلة بكفوفها المخملية، بينما في جزء آخر تسارع اللحن نفسه للتعبير عن تسلق القطة جذع الشجرة للهروب من الذئب.

شخصية «جَد بيتر»، عزفت لحنها الخاص بها آلة الباصون بصوتها العميق الممتلئ، ونغمات هذا اللحن كانت بطيئة أعطت الانطباع السمعي بخطوات الشيخ العطوف، وفي جزء منها أعطت الانطباع السمعي بالتعنيف للتعبير عن تعنيف الجد لحفيده الذي وضع نفسه في الخطر.

شخصية «الذئب»، عزفت لحنها الدال عليها مجموعة آلات الكورنو(French Horns)، وهذا اللحن كان عبارة عن تألفات مارشية وليست ميلودي، أعطت الانطباع السمعي بالخطر والتوجس والقوة.

شخصية «الصائد» تظهر قرب نهاية القصة الموسيقية، وقد عبر عنها بالآلات الإيقاعية ونقرات المارش العسكري، ومع إطلاقه طلقة الرصاص في الهواء نسمع نقرات آلة التيمباني لإخافة الذئب وإبعاده، ومع وصول الصائد إلى الروضة الخضراء يجد بيتر والعصفور قبضوا بالفعل على الذئب.

جاءت السيمفونية في ميزان ثنائي بسيط، وأحيانا تداخلت أصوات الآلات بعضها مع بعض للتعبير عن تحاور شخصيات العرض، وكذلك لعب التظليل الصوتي كريشندو مع تسارع زمن اللحن في نهاية السيمفونية دورا مهما في التعبير عن النصر.

مسابقات اكتشاف المواهب أبرز تجلياته

الغناء الشبابي والخطر الثقافي



محمد عساف الفائز بلقب Arab Aidol

بعد أن كثرت برامج الهواة، خاصة تلك التي تتمتع بغطاء جدي أكثر من غيرها، كبرنامج «أراب أيدول» و«إكس فاكتور» وقبلهما «ستار أكاديمي» و«سوبر ستار»، يلجأ العديد من المشتركين فيها إلى أداء الأغنيات القديمة للوصول إلى الناس، لأنهم يعرفون أن تلك الأغاني «القديمة» فيها من صعوبة الأداء ما قد يساعد على إظهار قدراتهم الصوتية بشكل أفضل، ثم يأتي بعد ذلك دور الأغاني الجديدة لظنهم أن الإدارة تحبذ أن يؤدي المشترك أغاني مما يسمى «الغناء الشبابي» المعاصر، الذي يعاني من انتقادات يقول أكثرها اعتدالا وتهذيبا: إنه جزء من حالة التخبط العامة التي تعيشها المجتمعات العربية منذ عقود، والتي تضرب بسلبياتها كل نواحي الحياة فيها، ولا تقتصر على الغناء والموسيقى فقط، وقد صار هذا الغناء - من خلال رواجه وإلغائه لكل ما عداه - مصدر خطر ثقافي؛ لأنه يطمس حتى حدود الإلغاء كل الموروث الفني الشعبي والكلاسيكي المختلف عنه، وهذا ما لم تقع فيه الشعوب الأوروبية كلها التي ظلت حتى اليوم تحتفظ برصيدها الفني الكلاسيكي بكل ألقه وحضوره.

د. نبيل سليم
طبيب وناقد - مصر

في أواخر يونيو- وتحديدا في الحادي والعشرين- من كل عام تحتفل دول العالم باليوم العالمي للموسيقى، وقد بدأت فكرة اليوم العالمي للموسيقى منذ أن دعا إليها أول مرة في فرنسا عام 1976 الموسيقار الأمريكي «جويل كوهين» الذي اقترح أن يتم عزف الموسيقى طوال الليل احتفالا ببداية الموسم الصيفي، ولاقت هذه الفكرة ترحيبا من قبل الموسيقي الفرنسي ومخرج الرقصات الاستعراضية «موريس فليوريت» الذي بدوره عرضها على وزير الثقافة الفرنسي «جاك لانك» في عام 1981، وتم إقرارها في باريس عام 1982. ومنذ ذلك الحين أصبح اليوم العالمي للموسيقى ظاهرة عالمية في أكثر من مائة دولة حول العالم، يتم فيها الاحتفال بالموسيقى ولكن على طريقتهم الخاصة، بصرف النظر عن بداية موسم الصيف، ويُعد اليوم العالمي للموسيقى مناسبة للتنافس والتباري بهدف النهوض بالذوق الفني والثقافي للناس، وخلق جو من التواصل الفني وتبادل الأفكار، فالموسيقى تسهم في خلق جو ثقافي وحضاري تمارس في ظله العديد من المواقف والآراء والتوجهات الفكرية والثقافية التي يُبادر الكل إلى محاولة جعلها مجالا للتنافس والتواجد، سواء من خلال المجتمع المدني أو وسائل الإعلام أو مؤسسات الدولة المختلفة التي تتنافس في تنظيم المهرجانات المختلفة والخاصة بالموسيقى والمهن الموسيقية خاصة الغناء.

وقبل نحو ربع قرن أو يزيد، رصد النقاد ولادة نمط جديد في الغناء العربي يختلف كل الاختلاف عن نمط الغناء الكلاسيكي والشعبي، ونما هذا النمط بسرعة، وها هو اليوم يكتسح كل ما عداه. فمن المحيط إلى الخليج، ومن المهرجانات الكبرى إلى غرف النوم، وفي سيارات المتنزهين كما في المقاهي... أصبح هذا النمط الجديد من الغناء كأنه «الزاد الثقافي» الأول للشباب والمراهقين، حتى بات يعرف باسم «الغناء الشبابي». وصار هذا الغناء بدوره عنوان قضية تستدعي التوقف أمامها.

بعين فاحصة متسائلة تحاول أن ترصد قبل أن تحكم، تسعى «الفنون» إلى استقراء التفاصيل العملية لحركة إنتاج هذا الفن الجديد وخصوصياته، والظواهر التي يتشكل من مجموعها الغناء الشبابي السائد حاليا في البلاد العربية؛ لما له من آثار بالغة تتجاوز مسألة الذائقة الفنية؛ لتصل إلى أعماق القيم عند هذا الشباب ونظرته إلى أوجه الحياة ومعالمها.

عرفت مراحل التطور الكبرى في الغناء العربي، خاصة في القرن العشرين، ألوانا مما يطلق عليه في هذه الأيام «الغناء الشبابي»؛ لكنها كانت جرعات بسيطة، يقوم بها المطربون والموسيقيون الكلاسيكيون، ضمن الإطار العام للغناء العربي الكلاسيكي، بدليل أن محمد عبدالوهاب كان

يعتبر في بداياته التجديدية مطربا للشباب، كما أن عبدالحليم حافظ مازال حتى الآن يحمل لقب مطرب الشباب.

أما ما يسود الآن ساحة الغناء العربي، فهو ظاهرة جديدة، ولا تتشكل هذه الظاهرة من نموذج واحد، فمنها ما يحاول استلهام المراحل المتأخرة من الغناء الكلاسيكي والشعبي، ومنها ما قطع الصلة بهما نهائيا، ومنها ما يحرص على مستوى معين في الكلام واللحن والأداء، ومنها ما تحول إلى سلعة استهلاكية تحكمها معايير السوق لا معايير الفن. ومنها أخيرا ذلك اللون الاستعراضي البصري الذي غلب فيه الصورة والحركة والشعر الغنائي والموسيقى، وأصبح نمطا رائجا على معظم الشاشات العربية، وله فضائيات خاصة به، ألا وهو «الفيديو كليب».

يمتعض شباب اليوم من الربط بين مفردة الأغنية الشبابية والأغنية الهابطة، كأن كل ما هو جديد ساقط حكما، أو كأن كل ما هو قديم راقٍ بالضرورة، الأمر الذي يستدعي العودة إلى آراء جيل أكبر سنا لمعرفة ما كان عليه الموقف فيما مضى من الفن الجديد مقارنة مع القديم... هل كان فن الأخوين رحباني هابطا في نظر الجيل السابق لهما؟ وهل شكلت فيروز ظاهرة عما كان سائدا قبلها، أم أنها امتداد طبيعي له؟ ألم يعتبر محمد عبدالوهاب متغربا في مرحلة معينة من إنتاجه الفني؟ وماذا لو قال قائل إن من يرفض ظاهرة نانسي عجرم اليوم أشبه بمن وقف في وجه سيد درويش ومحمد القصبجي عندما شرعا في محاولاتهما لتطوير الموسيقى العربية؟

يقول كبار السن إن جيلهم كان يسمع أغنيات جيل والديه، ولم تكن هناك موسيقى مصنفة «شبابيا» فكنت وأبي نستمعان إلى أم كلثوم أو محمد عبدالوهاب أو محمد فوزي أو غيرهم بالاهتمام نفسه، وكنا نتجاوب بالمستوى نفسه مع الغناء الشعبي التقليدي لمحمد عبدالمطلب أو محمد طه، أما الأغنيات الهابطة فكانت تلك التي تقوم على كلام هابط، وتحديدا أغاني بدايات القرن العشرين، حين انتشرت ـ كما هي الحال الآن، موجة المغنيات الراقصات.

لو تركنا جانبا مسألة المستوى الفني الهابط أو الراقي، وبحثنا عن صفة مميزة يتسم بها الغناء الشبابي الآني؛ تمهيدا لتحديده، لوجدنا اعتقادا شائعا يقول بأن «الأغنية الشبابية» هي إيقاعية صاخبة تتماشى مع ميول الشبان والمراهقين، وما يميزهم من حيوية وطاقة على الحركة، وهذه الملاحظة يمكن دحضها بسرعة. فبمجرد تشغيل الراديو أو التلفزيون نلاحظ أن الأغنية البطيئة أو الهادئة منتشرة بكثرة إلى جانب الأغنية الإيقاعية، ومن الأمثلة في هذا المجال نذكر عمرو دياب الذي ارتبط اسمه كثيرا بالأغنية الشبابية، ويؤكد من خلال أي شريط له أن الأغنية الشبابية ليست مرادفا للأغنية الإيقاعية.

إذن وبشكل عام، وبعيدا عن محاولات التحديد القائمة على ملاحظات تقنية مثيرة للجدل، نقول إن الأغنية الشبابية هي تلك التي تزعم لنفسها صفة التعبير عن شباب اليوم، وتتوجه إليهم، والسواد الأعظم من محبيها ومستمعيها هم من المراهقين أو ممن هم في بداية العشرينيات من العمر.

إنها نتيجة صراع الأجيال، كما يقول البعض، ولكن هذا الصراع انعكس على الغناء والموسيقى على شكل قطيعة تامة بين جيلين. فقلة قليلة من ملحني اليوم هم امتداد لمحمد الموجي، وقلة من الشعراء قرأوا صلاح جاهين أو طلال حيدر أو يعرفون هذين الاسمين وغيرهما. فالمشكلة الكبيرة بدأت أولا مشكلة تواصل، وانتهت إلى تشريع الأبواب أمام ما هو أدهى من مسألة سلامة الذوق والمستوى الفني. ولإدراك أبعاد القضية لا بد من الانطلاق من مقومات الأغنية كلاما ولحنا بين الماضي والحاضر.

الشعر الجميل للدواوين وليس للتلحين

إذا ما أخذنا النظرية القائلة بتلازم كل أنواع الفنون في حالتي النهضة والتخلف، يمكن القول إن العصر الذي ينتج موسيقى راقية كان ينتج أيضا شعرا راقيا، ولكن التلاقي بين الشعر العبقري والموسيقى العبقرية في عصر النهضة العربية لم يكن أمرا مؤكدا على الدوام، والدليل هو الموروث الموسيقي والأدبي الذي وصلنا.

لم يكن الغناء العربي في القرن العشرين متخلفا عن الغناء العالمي في مجال الاستعانة بالكلام الجيد وبالشعر وبالمعاني الإنسانية، وحتى بأقصى درجات شفافية اللغة في التعبير عن العواطف، وحسبنا أن نستعرض هنا مئات الأغاني التي كتبت كلماتها للغناء مباشرة، أو تلك التي اقتبست من شعر معروف أو غير معروف، ونحن نعرف أن أغاني محمد عبدالوهاب وأم كلثوم وأسمهان وفريد الأطرش قبل الخمسينيات، ومن ثم نجوم العصر الذهبي للأغنية العربية، أمثال ليلى مراد، ونجاة الصغير، وشادية، وفايزة أحمد، وصباح، وعبدالحليم حافظ، ومحمد فوزي... كانت كلها أغنيات تعبر عن الإنسان الجديد وتطلعاته، ليس فقط من خلال تعاطيها مع العواطف، بل أيضا في انغماسها في الشأن الوطني العام... ولا ننسى هنا أن مؤلفي كلمات هذه المجموعة كانوا يحملون أسماء رنانة، مثل: أحمد شوقي، والأخطل الصغير، ثم حسين السيد ومرسي جميل عزيز، ومن قبلهم بيرم التونسي ومن بعدهم عبدالرحمن الأبنودي وصولا إلى نزار قباني... وذلك مقابل الأخوين رحباني، وخاصة أشعار سعيد عقل التي غنتها فيروز في لبنان، ما جعل الغناء اللبناني حالة عربية عامة لأول مرة في تاريخ فنون هذا البلد. ولكن، وفي أحيان كثيرة كان هناك تفاوت في تراثنا الفني ما بين قيمة اللحن وقيمة الكلام في الأغنية، كما يؤكد الدكتور نداء أبو مراد، ولو أخذنا مثالا على ذلك الموشحات التي توارثناها لتساءلنا عن القيمة الحقيقية للكلام في موشح «لما بدا يتثنى» بالنسبة إلى قيمة لحنه.

يمكن من خلال هذا أن نعطي جزما قاطعا بما أكده الملحن الكبير حلمي بكر من أن الأغنية موجودة في الوجدان العربي منذ العصور الجاهلية، واستمرت حتى بعد دخول الإسلام، حيث إن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يمنع الغناء، حتى وصلنا إلى التطور الهائل في الموسيقى، لدرجة أنه يقال إذا أردت أن تتعرف على شعب فاعرفه من خلال موسيقاه، فالموسيقى إبداع إلهي، ولذا فحلاله حلال وحرامه حرام.



عاصي الحلاني وكاظم الساهر وشيرين وصابر الرباعي في برنامج المسابقات The Voice

ويرى بكر أن زمن الفن الجميل انتهى برحيل عبدالحليم حافظ، بعد أن ترك رصيدا هائلا من الأغاني الوطنية التي كانت بمنزلة البندقية والسلاح، حتى وصلنا الآن إلى مرحلة الأغنية «الشباشبية» وليست الشبابية، التي تظهر فيها صور غريبة عن ثقافتنا المصرية والعربية بكل ما فيها من ثورة ومحاربة إرهاب، حتى وصلت بنا الحال إلى أوكا وأورتيجا فاختفى تماما الإبداع، وهو مخطط ومؤامرة.

كما أن التعامل ما بين شاعر وملحن من المستوى العالي نفسه ضعف عندما بدأ التلحين يأخذ طابعا أوركستراليا، فأصبح الخاطر الموسيقي أحيانا كلاما لحنيا جاهزا، وأدى الأمر إلى بروز أسماء لم تلمع من قبل بسبب تنازلات كانت تقدم إلى الملحنين، وكانت النتيجة غير متوازنة في مرات كثيرة، ومن الأمثلة الكثيرة في هذا المجال نذكر الشاعر محمد حمزة الذي كتب كلمات أغنية محمد عبدالوهاب «أنده عليك»، وليس في هذا الكلام ما يرقى إلى مستوى تأليفها الموسيقي.

هذا لا ينفي وجود نماذج غنائية اجتمعت فيها كل العناصر المكونة للأغنية، وهي غير قليلة أيضا، ولا ينفي حالات كثيرة كان عدم التوازن بين عناصر الأغنية فيها يميل إلى مصلحة الكلام؛ ليقول بأن مهمته تقتصر على إيصاله بأبسط شكل ممكن، وفي وقت لم تنقرض فيه الدواوين الشعرية، مما يسمح لمن يريد بأن يسمع هذا الكلام من دون إضافة لحنية، بقراءة هذه القصيدة، في هذا الحالة، نجد كثيرا من الملحنين استمدوا شهرتهم من أهمية الشعر الذي يختارونه، بينما تكون موسيقاهم إذا ما عريناها من الكلام غير ذات قيمة.

في أثناء وجودنا في استديو أحد الملحنين الأكثر شهرة في أيامنا هذه، دخل الشاعر الذي لا يتعامل هذا الملحن مع غيره إلا نادرا، فدار أمامنا مشهد معاتبة متبادلة؛ فالملحن لا يستطيع أن يفهم لماذا أصبح هذا الشاعر يعطي أجمل ما يكتب لتلك «الفنانة»، ولا يعطي الملحن سوى ما يتبقى من فتات. ولم يكن أغرب من السؤال سوى جواب الشاعر الذي راح يحط من قيمة الكلام الذي كتبه لتلك الفنانة، مؤكدا أنه يكتب أتفه الكلام لها، وأنه كتب لها نموذجا واحدا، يحيك لها عليه عشرات الأغنيات، فهو لديه أولاد في المدرسة وعليه دفع أقساطهم، وهي تدفع 5 آلاف دولار مقابل سطرين من الكلام!

بدا الشاعر بذلك كأن لا مشكلة لديه من الظهور كتاجر/ شاعر مقابل إرضاء جميع الأطراف. بينما يؤكد الملحن أن ما يجعله يتعامل مع ذلك الشاعر، دون غيره، هو السبب عينه الذي ينتقده من أجله، بحيث لا مفاجآت في ما يقدمه، وهو يرى أنه شيء إيجابي؛ لأن ذلك يسهل مهمة التلحين.


ديانا كرزون الفائزة بلقب Super Star

نسوق هذه الحادثة للتأكيد أن الأغنية أصبحت في هذه الأيام صناعة، فالمغني لا يخجل - وفق مصادر عدة - من الاتصال بالملحن لطلب أغنية «مثل تلك التي لحنتها لفلانة»، بحيث أصبحت هناك مواصفات جاهزة للأغنية المنتشرة اليوم، وهي غير الأغنية المنتشرة بالأمس، أو غدا، فالمطلوب هو عملية حياكة أغنية كلاما، ولحنا، وتوزيعا، على نماذج جاهزة.

هل من «بصمة» للأغنية الشبابية؟

شاعر أغنية آخر أكد أن هذه المواصفات تتغير كل فترة، فمرحلة عيد الحب مثلا، تأتي دائما مصحوبة بنوع معين من الأغاني، تختلف عن تلك التي تسبق فصل الصيف، حيث تكون الأغنية أخف، أو ببساطة «صيفية أكثر». ولدى سؤالنا عن معنى «أغنية صيفية» أجاب صديقنا: «نعم، صيفية، عرفت كيف؟». لم نشأ الإلحاح بالسؤال على الرغم من أننا «لم نعرف كيف». انتقلنا إلى موضوع محوري في معالجة موضوع الكلمة في الأغنية العربية، وسألني مباغتا: عن أي كلمة تتحدث؟ الفصحى؟ الخليجية؟ اللبنانية؟ المصرية؟ المغربية؟ اللهجة البيضاء التي هي اختراع جديد يغطي به العديد من الشعراء عدم وجود خلفية أو أرضية لغوية أو حتى محكية لما يكتبون؟

هنا، لا بد من طرح السؤال: هل هذا التنوع في اللهجات هو مصدر غنى للأغنية أم مصدر فقر لها؟

يقول شاعر آخر: إن ذلك هو الغني بحد ذاته، فهو إن لم يستطع أن يعبر عن فكرة ما باللبنانية، قد يعبر عنها بالمصرية، وعما إذا كان يملك ثقافة «لغوية» كافية للكتابة بكل اللهجات، أجاب: بأن انتشار كل أشكال الأغاني جعله يكوِّن ثقافة في كيفية الكتابة بأي لهجة.

وبمناسبة الحديث عن اللهجات في الأغنية الشبابية، يمكننا أن نستطرد ونشير إلى أن صناعة هذه الأغنية تحررت من كل معالم المنشأ، بدءا من البيئة الثقافية التي ينتمي إليها مؤلفها ومؤديها، وصولا إلى مكان إنتاجها وتسويقها، وحتى مكان رواجها، فقد صار من الممكن أن يكتب شاعر لبناني كلاما باللهجة المصرية لمغنية سورية تسجل أسطوانتها في دبي لتعممها إحدى الفضائيات على آذان وعيون كل الشباب العربي.

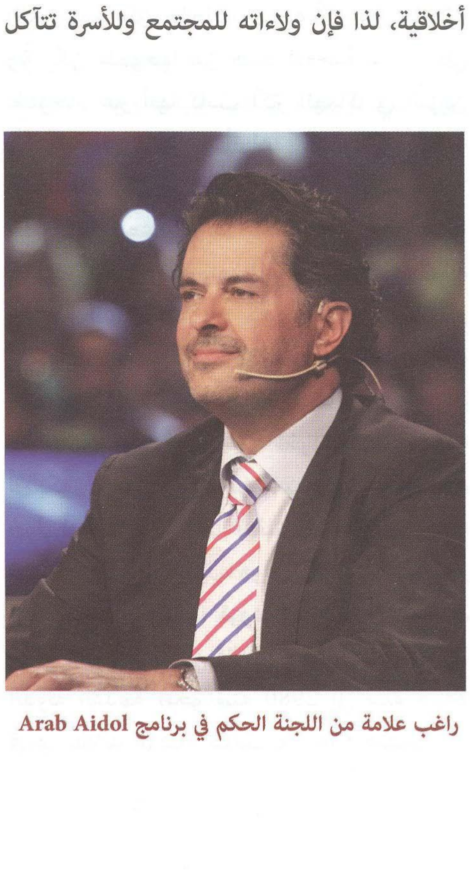
يؤكد المسؤولون في أحد مراكز بيع الأسطوانات، في بيروت، أن قلة قليلة جدا من الفنانين الناشطين على الساحة اليوم لديهم نسبة مبيعات مقبولة، بينما لا مبيعات على الإطلاق بالنسبة إلى أسطوانات معظمهم. قد يقول قائل إن ذلك يعود إلى قرصنة الأسطوانات الرائجة، ولكن السؤال نفسه يظهر، فالفنان الذي تباع أسطواناته المقرصنة، لا يحصل


حسين الجسمي وإليسا ووائل كفوري وكارول سماحة في برنامج المسابقات X Factor

من جراء ذلك على أي أجر، فمن أين يأتي المال الذي يغذي هذه الصناعة؟
يتحدث البعض عن الحفلات والأعراس التي يحييها هؤلاء الفنانون، وهو جواب قد يكون مقنعا فيما يخص بعضهم، ولكن ليس كلهم. فعدد كبير من فناني «الكليب» لا يقيمون حفلات. فمن أين تأتي الأموال؟ وما هو دافع الجهة المنتجة إلى تغطية نفقات «فيديو كليب» يكلف حوالي أربعين ألف دولار كحد أدنى، حسبما يقول المخرج ناصر فقيه، خصوصا أن عرض هذا «الكليب» على إحدى الشاشات مكلف على عكس ما يعتقده البعض. إذ إن الوسائل الإعلامية باتت تتقاضى بدلا ماديا لإذاعة عمل ما، بعدما كانت في الماضي تدفع الأموال للمطرب والملحن.
إن أي مراجعة، مهما كانت سريعة لمجمل ما تعرضه الفضائيات العربية من الفيديو كليب، تؤكد أن الرقص صار عنصرا من الأغنية، لا بل بات يفوق في التركيز عليه ما يحظى به اللحن أو الكلام من أهمية. فالأغلبية الساحقة من هذه الأغاني تعتمد اعتمادا صارخا على فتيات عارضات، يرقصن الرقص الشرقي القائم على الإيحاءات الجنسية الصريحة أمام المغني أو المغنية أو بجوارهما أو خلفهما... وأحيانا يختفي المغني لتخلو الشاشة كلها للراقصات. أما القراءة المتأنية لهذا الشكل من الرقص فيكشف عما يمكن أن يكون أخطر من ذلك، فالفتيات في الفيديو كليب لا يقدمن رقصاتهن عادة باعتبارهن راقصات محترفات، بل يرقصن باعتبارهن فتيات عاديات يرغبن في الرقص. في تحليل للظاهرة نجد أن الأمر لا يقتصر على تحطيم هالة الوقار والأهمية التي كانت تحاط بموضوع الحب فقط، فيسعى إلى إفهامنا بشكل غير مباشر أن كل أنثى هي كذلك، وأن ما نراه يمكنه أن يكون جزءا من حياتنا اليومية... وربما وصل الأمر ليكون دعوة إلى أي فتاة إلى أن تسلك المسلك نفسه، حتى لو كانت لا تتقن الرقص، مثل هؤلاء الفتيات اللواتي نراهن في الكليب.
الكاتب المصري والمفكر الراحل عبدالوهاب المسيري يحلل «الفيديو كليب» من منطلق مختلف عن التأييد أو التنديد، فهو يرى أنه متوافق مع الرقص البلدي، بمعنى أن «الرقص المقدم في الكليب» ليس رقص المحترفات، بل يشبه الرقص الذي ترقصه بنات الناس الطيبين في الاجتماعات العائلية، وبذلك يتم هدم الحواجز بين حياتنا اليومية والرقص البلدي ويتم تطبيعه تماما، ويقول إن إحداهن عمقت هذا «التطبيع» في أغنية لها تظهر فيها بملابس رياضية، وفستان سهرة وملابس تشبه فتيات المدارس المراهقات، ثم ملابس أرملة، لكنها تقوم بحركات أقل ما توصف به أنها غير عادية، فهي حركات «كده»، ويقصد بها أنها ذات إيحاءات صريحة.


من برنامج المسابقات The Voice

ويعبر المسيري عن اهتمامه الذي يشوبه القلق مما يمكن أن يحدث لتركيبة المجتمع وبناء الأسرة بسبب «الفيديو كليب». ففي مقال نشرته جريدة «الأهرام» المصرية اليومية كتب المسيري أن «الفيديو كليب لا يقدم مجرد أنثى تغني وترقص وتتعرى وتتلوى، بل إنه يعبر عن رؤية كاملة للحياة، نقطة انطلاقها هو الفرد الذي يبحث عن متعته مهما كان الثمن، والمتعة في حالة «الفيديو كليب» متعة أساسا جنسية، لذا فهي متعة بسيطة تستبعد عالم الموسيقى والطرب وجمال الطبيعة وكل العلاقات الإنسانية الأخرى».
ويخلص المسيري إلى أن «الإنسان الجسماني الاستهلاكي الذي يصفه الفيديو كليب» منشغل بتحقيق متعته الشخصية، ويدور في دائرة ضيقة للغاية، خارج أي منظومات قيمية اجتماعية أو أخلاقية، لذا فإن ولاءاته للمجتمع وللأسرة تتآكل تدريجيا، كما أن انتماء هذا الشخص لوطنه ضعيف للغاية، إن لم يكن منعدما.
أما الدكتور أشرف جلال، الأستاذ في كلية الإعلام بجامعة القاهرة، فقد أجرى دراسة عنوانها «الهوية العربية كما تعكسها أغاني الفيديو كليب»، ووجد من خلال تحليل 364 أغنية فيديو كليب أن 87 في المائة منها تعتمد على الإثارة، قسمت كالتالي: 51 في المائة تتضمن الرقص والإثارة، و22 في المائة تحتوي على ملابس مثيرة، وعشرة في المائة إيماءات بالوجه، وخمسة في المائة يكمن الإغراء في فكرة الأغنية، وهو يشير إلى أن دراسة أخرى أجريت في الكلية ذاتها تحت عنوان «استخدامات الشباب الجامعي للقنوات الغنائية»، أظهرت أن 100 في المائة من الشباب المصري يشاهد أغاني نانسي عجرم، وإليسا. و17 في المائة يشاهدون أغاني هاني شاكر. ويقول: إن نسبة الكلمات العامية في أغاني «الفيديو كليب» في الدراسة الأولى بلغت 91 في المائة، والكلمات الفصحى واحدا في المائة، و50 في المائة منها تخلط بين العامية والفصحى، ووجد أن واحدا في المائة من تلك الأغاني وطنية، و83 في المائة عاطفية، و3 في المائة شعبية وتراثية، ووجدت الدراسة أن 83 في المائة من مشاهدي القنوات الفضائية من الشباب، و14 في المائة من الجمهور العام، وثلاثة في المائة من الأطفال.
والغريب أن حفلات أم كلثوم وعبدالحليم حافظ وكل عمالقة فن الزمن الجميل كانت تقدم في الشتاء، وكان الصيف كله عبارة عن فترة راحة وعطلات للفنانين والعاملين، فأصبح العكس هو الذي يحدث حاليا، إذ يتوقف الجميع طوال ثمانية أشهر، وتقدم الحفلات في الشهور الأربعة الباقية!


راغب علامة من اللجنة الحكم في برنامج Arab Aidol

رحلة مع إبداعات صناعتها عبر التاريخ

المجوهرات الشعبية ورمزية المعتقدات الثقافية

في جولة داخل قاعات المتحف المصري بالقاهرة، قامت «الفنون» بدراسة مسيرة إبداعات صناعة المجوهرات الشعبية عبر التاريخ منذ الدولة القديمة من خلال الحلي الأثرية التي تحكي وتؤكد أن الفنون الشعبية مرآة صادقة للمجتمع الذي تعيش فيه، كما تعكس أفكار المجتمع وثقافته من معتقدات وتقاليد وعادات، والنواحي المميزة له من مادية وروحية. خلاصة القول إنها محصلة تفاعل كل هذه القوى والعوامل مجتمعة، تصاغ في قوالب تمتع الحواس، وتهز المشاعر، وتغذي العقائد وتقوي الأفئدة وتصقل كل الجوانب الإنسانية. ولأن المصاغ الشعبي أحد هذه الفنون التي ترتبط بالمجتمع ارتباطا وثيقا فإن أشكالها وتعبيراتها تستمد في كثير من الأحيان من رمزية المعتقدات وأحيانا أخرى من العناصر الطبيعية الموجودة بالبيئة وأشكالها الضاربة في جذور تاريخه العريق.

السفيرة د. داليا سليمان
ناقدة - مصر

لو استعرضنا تاريخ الحضارات لوجدنا أن رغبة الإنسان في التزين بالحلي والتجمل بها، تعتبر من أقوى الرغبات تأثيرا، وأقدمها عهدا، وأكثرها استمرارا، وأوسعها انتشارا. ولقد أخذ الإنسان منذ أن خلقه الله على وجه البسيطة في صياغة الأحجار، ثم المعادن - بعد أن عرفها - وطرقها إلى أشكال رمزية يبدو أنها كانت تشبع فيه نواحي سحرية بالإضافة إلى التجمل والتزين بها. وتعد مصر ذات الحضارة العريقة، بل لعلها أعرق حضارات العالم وأكثرها استمرارا ونموا وثراء ولقد كان المصريون القدماء متقدمين ومتفوقين على معاصريهم من حيث عناصر الفكر والروح، وهي العناصر التي تتكون منها الحضارة، التي تتمثل في الفنون المختلفة، ومنها فنون الصياغة التي برع فيها المصريون إذ تركوا لنا مصاغا وحليا بلغ حد الروعة والجمال.

نشأ فن الحلي بمصر في عصور ما قبل الأسرات، وكان بسيطا متواضعا ولكنه لا يخلو من لمحات فنية كأي فن في بدايته فنجد المصريين في عصر ما قبل الأسرات (نحو سنة 4500 ق.م) كانوا يتزينون بالحلي كالخواتم والأساور والأقراط المصنوعة من الحجر والعاج والعظم والحب المصنوع من العقيق. وكانت حاجات المصري في تلك الأيام الأولى قليلة بسيطة وكان يعد نفسه سعيدا إذا كانت له حلية ما من معدن النحاس الثمين، ولم تكن حاجات زوجته أكثر من حاجاته ولم يكن طموحها من هذه الناحية ليزيد على طموحه، غير أنها كانت أكثر انهماكا في التزين بالخرز على اختلاف أنواعه من عقيق أحمر وحجر الصابون واللازورد.

جاء في الموسوعة البريطانية «أنه منذ عصر مبكر جدا كان المصريون يزينون أنفسهم بالحلى الذهبية والفضة لاعتقادهم بأن هذه المعادن تحمل فى طياتها قوى سحرية»، كما «نجد أن الحلي كانت أهم جزء في ملابس الرجال والنساء على السواء، ولو لم يكنّ يلبسن أي شيء آخر، فالشغالة يجب أن يكون لديها حزام عريض من الخرز تتمنطق به حول أردافها»، وإذا ما انتقلنا إلى الدولة القديمة نجد أحد المؤلفين يقول: «وإلى جانب عقود الخرز البسيطة التي كانت تزود في الغالب بالتمائم، كان يتحلى الرجال والنساء على السواء منذ الدولة القديمة (نحو سنة 2980 إلى سنة 2475 ق.م) بقلائد عريضة تتألف من عدة صفوف من الخرز تثبت هذه القلائد في مكانها بثقل على شكل «شرابة» تكون خلف العنق. وأعظم نموذج لصناعة هذا العصر الكنز الذي عثر عليه في مقبرة الملكة حتب - حرس والدة الملك خوفو، إذ نشاهد من بين طرائفه الخلاخيل المصنوعة من الفضة، والمحلاة برسوم على شكل ذباب ضخم والمرصعة بالفيروز، واللازورد، وتعد من النفائس التى يفخر بها فنان أي عصر من عصور التاريخ».

صناعة الذهب بدأها الصياغ القدماء منذ أن بدأ تاريخ الأسرات في وادي النيل (نحو سنة 3400 ق.م) فإن الأساور الأربعة التي عثر عليها في مقبرة الملكة «زر» هي أول ما يطالعنا عن مهارة صانع الحلي المصري، لذلك كانت لها أهمية في تاريخ تلك الصناعة الجميلة. وأهم ما يلفت النظر في هذه الفنون أنه ليس فيها ما يمله النظر، ويرجع الفضل في ذلك إلى عدم استعمال مادة واحدة، إذ كان وقتئذ الذهب والفيروز يستعملان وتدل الأشكال المصنوعة من الذهب في هذا الحين على أن صياغ هذا العصر كانوا قد تقدموا في صناعتهم وفنهم في زمن قصير جدا كما نرى في لوحة رقم 2 بالمتحف المصري.

في الدولة الوسطى (نحو سنة 2160 إلى سنة 1788 ق. م)، فإن ما وصل إليه الصائغ من الدقة الفنية وعلو الكعب في فنه تدل عليه المجوهرات التي عثر



عليها في دهشور من بينها تاجان لا نظير لهما في حلاوة السبك ورقة الذوق هذا إلى صدريات من ذهب مرصع بأحجار ثمينة، وأساور وتعاويذ، وعقود صيغت من أثمن المواد، وقد ساد في صياغة العقود استعمال أحجار «الجمشت» (الأمتست) والكرنالين، وكانت تصاغ في هيئة حبات مستديرة مع حبات الذهب، ويعتبر هذا العصر القمة فى الإبداع الفني في صناعة الحلي.

كما نجد أن الصياغ المصريين قد استخدموا أغلب العمليات الفنية والصناعية المعروفة للوصول إلى هدفهم. ما عدا استخدام المينا على المعدن، ويبدو غريبا أنهم لم يستخدموها حتى عصر متأخر، غير أنهم استعملوا «خلايا» معدنية مماثلة لتلك المستخدمة في المينا المحجزة بالسلك (الكلوازونيه)، وملؤها بالأحجار الكريمة أو شبه الكريمة أو الأحجار المزججة (أي كإطارات تحيط بالأحجار)، وقد ارتقوا بفن تطعيم هذه «الخلايا» الذهبية بالقطع الزجاجية والحجارة إلى أعلى درجات الكمال (كما نرى في لوحة رقم 3 بالمتحف المصري). وقد قاموا أيضا باشتغال الحبيبات الدقيقة وأبدعوا في ذلك أيما إبداع، ولا شك في أن الإغريق قد اقتبسوا طريقة الحبيبات هذه من المصريين وذلك عن طريق الفينيقيين، ويدل على ذلك لوحة رقم 4 بالمتحف، وقد تلاشت هذه الطريقة الآن.

التمائم والمعتقد الشعبي



إن الحلي المصنوعة من الخرز وتسلسلها في الأحقاب التاريخية كانت تصنع من عدد كبير من مختلف المواد، الطبيعية، والصناعية، يدخل فى ذلك العظم، والخزف، والمادة المصرية القديمة الزرقاء Frit والزجاج والمواد المزججة (الكوارتز وحجر الصابون)، والعاج، والمعادن (الذهب والفضة والذهب الفضي والنحاس) والأحجار (وكانت تلون عادة) وإذا كان من المحتمل أن هذه الأشياء، قد استعملت أحيانا كحلي فقط، فقد كانت تلبس في الأغلب كتمائم، وعلى ذلك يمكن القول على وجه التحديد إن أقدم خرزات كانت تستخدم كتمائم، ولا يزال الخرز الأزرق شائعا في مصر للآن كتمائم للأطفال والخيل والحمير وللسيارات أيضا.

يقول برسيفال: «ربما كان من أروع المشغولات الفنية المصرية أشغال الخرز والتمائم من الحجر والقيشاني، التي يبدو أنها كانت تكون الحلي الأساسية لمعظم الشعب وهذه الخرزات، التي كانت تزجج باللونين الأزرق والأخضر، كانت تصنع على أشكال ونماذج شتى، فلم تكن لتأخذ شكل حبات الخرز المعتاد فقط، بل كانت تشكل على هيئة صقور وأصداف وخلافه، وكانت تنظم معها حبات (خرزات) الذهب المجوفة».

في «عهد الأسرة الثامنة عشرة» بالدولة الحديثة أيضا بلغت أشغال الخرز درجات الكمال، كما أضيفت ألوان أخرى إلى الألوان الأصلية السابق استخدامها، التي كانت من درجات الأزرق والأخضر، كما استحدث عديد من الوحدات أو النماذج الجديدة، بلغت نحو 250 وحدة، عرفت كدلايات وحلي صغيرة وكانت تنثر هنا وهناك وترصع بها العقود بجوار الخرزات العادية والجعلان (الجعارين).

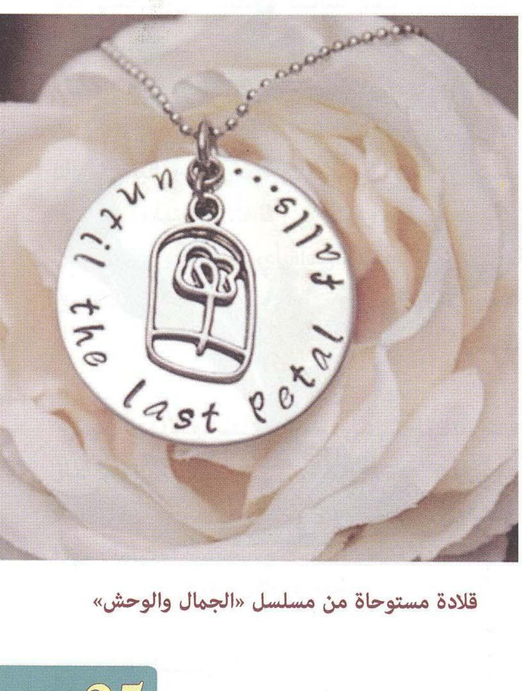
هذه الوحدات والحلي الصغيرة أو ما تسمى بـ «التمائم» يبدو أنها كانت تحمل ما يعتقده فيها الإنسان الشعبي في مصر في ذاك الوقت، من صفات سحرية، وما تحققه له من حماية وما تجلبه له من نفع أو خير. في هذا الصدد، يقول أحد الباحثين: «كان مما اختص السحر به في العصر المتأخر صناعة تماثيل وشواهد صغيرة كانت تقام فى البيوت أو تعلق في الرقاب حماية من مختلف أنواع الحيوانات الشريرة. وتقترن هذه الأشكال، التي هي من عمل الدولة الحديثة، بالتمائم العديدة والتي حاول الإنسان وقاية نفسه بها حيث تعد له حماية جيدة بذلك الحبل الصغير الذي عقد به عدد معلوم من العقد، وكان يخصص إحداها في المساء وأخرى في الصباح وبكل منها سبع عقد. وكان من هذا القبيل كذلك أن تنظم سبع حلقات من الحجر وسبع حلقات من الذهب في سبعة خيوط من الكتان تعقد بها سبع عقد. وكان من الممكن أن تضاف إلى هذا أيضا وسيلة خاصة ككيس صغير فيه عظام فأر، أو خاتم نقشت عليه صورة يد تمساح، أو لوحة صغيرة عليها طائفة من صور الآلهة، أو أي علامة أخرى مما يجلب الحظ، ورسم اليد والعين كانوا يستعملونه لإبعاد الشر والحسد وجلب الخير والسعادة وكان لإيزوريس وحده مائة نوع وأربع من التمائم».

وعندما نتكلم عن الفضة واستخدامها في صنع الحلي منذ أقدم العصور، نجد من يقول: «لم تستعمل الفضة إلا قليلا في العصور المبكرة القديمة نظرا إلى ندرتها، ولهذا السبب فإنها كانت أكثر قيمة من الذهب، واستمر هذا الوضع حتى توسعت مصر في الأسرة الثامنة عشرة فاستوردتها بكميات كبيرة حتى أصبحت رخيصة نسبيا. ومع ذلك فإنها لم تكن مألوفة في صناعة الحلي الشخصية في عصر الأسرات». إلا أن «بتري» يحدثنا فى أحد أبحاثه عن حلي العامة أنها كانت عقود يستخدم فى نظمها خرزات كروية من الفضة المصنوعة بطريقة السلك المشبك المفتوح (Net work) منذ الأسرة التاسعة عشرة.

هذا يدعو إلى الاعتقاد أن الفضة أصبحت معروفة في مجال الاستخدام اليومي لعمل المصاغ في مصر ابتداء من الأسرة التاسعة عشرة. كما نرى أسلوبا جديدا في صنع الخرزات المعدنية. وهو الأمر الذى يعزز الاعتقاد بتوافر الفضة فيما ظهر منها في «الأسرة الحادية والعشرين، فقد وجد تابوت من الفضة، وتسع أوان، وأحد هذه الأواني كبير الحجم جدا. ومن الأسرة الثانية والعشرين يوجد تابوت من الفضة وأربعة توابيت صغيرة للأحشاء (كانوبيه) عثر عليها أيضا في العام 1939، وكل هذه الآثار معروضة بالمتحف المصري. وفي العصر المصري المتأخر، وكذلك في العهد الفارسي، وحتى نهاية الأسرة الثلاثين (سنة 332 ق.م) كانت تتسم حلي هذا العصر بعدم الدقة والثقل، لا يبدو فيها من إتقان الصناعة الحقة إلا القليل. كما أخذ الخرز الزجاجي في الانتشار واستعمل فى العقود والحلى الشعبية، وكان قد دخل في حيز الاستخدام منذ الدولة الحديثة. كما استخدمت خرزات كروية مشكلة بالسلك المشبك وأخرى مسدسة الشكل مصنوعة من الفضة فى عمل العقود الشعبية في عهد الأسرة الثلاثين.

عقود السلك المشبك

أما في العصر البطلمي (سنة 332 إلى سنة 30 ق.م) فقد تقدمت صناعة الحلي تقدما كبيرا، كما يقول عالم الآثار بتري عن مصاغ هذا العصر، فقد قام بتوصيف بعض المصاغ الذي وجد ضمن آثاره العامة، ويستخلص من هذا التوصيف، أنه ظهر أسلوب جديد في صياغة العقود الشعبية، إذ استخدم في نظمها حبات كروية مجوفة من الذهب ملحوم على سطحها وحدات زخرفية من السلك الدقيق (لوحة رقم 5 شكل رقم1) وهو أسلوب حل محل أسلوب الخرزات الكروية المصنوعة بطريقة السلك المشبك



قلادة مستوحاة من مسلسل «الجمال والوحش»

الذي ظل مستخدما حتى الأسرة الثلاثين. ويمكننا أن نذكر في هذا الصدد أن الخرزات الكروية المشكلة بالسلك المشبك لها قرائن ترى إلى الآن، حيث يوجد منها نماذج معروضة بالمتحف الإثنوغرافي.

كما ظهرت طرز، يحتمل أن تكون جديدة من الأقراط الشعبية المصنوعة من الفضة أو النحاس أو البرونز، منها ما هو عبارة عن حلقة مفتوحة، في أحد طرفيها «بكلة» بشكل كروي محدب، تكون أحيانا من أسلاك مشبكة، وأخرى تكون أخشن صناعة، فتكون مصمتة السباكة، وهما من العصر البطلمي المتأخر (لوحة رقم 6 شكل 1). ولها شبيه الآن في مصاغنا الشعبي والسلاسل أيضا، وقد كانت شائعة فى عصر البطالمة ذات أشكال مختلفة ودقيقة الصنع. وقد وصف بتري إحدى السلاسل المركبة التي تتكون من ثلاث سلاسل جمعت معا بواسطة سلك ذهبي مستقل أدخل خلالها كنسيج اللحمة ليمر بطريقة لولبية وسط الجديلة كلها ليكون سلسلة واحدة. وكذلك نرى الأساور ذات شكل الثعبان منتشرة في هذا العصر (لوحة رقم 7 بالمتحف المصري) ويبدو أنها امتدت إلى العصر الروماني، حيث إن كثيرا من المراجع وكذلك سجلات المتحف المصري تشير إلى ذلك، بل يمكن القول إن لها شبيها في مصاغنا الشعبي الآن (لوحة رقم 8).

كما اهتم البطالمة بالأحجار الكريمة، ففي عهد بطليموس الأول (323ـ 258 ق. م) بدأت حركات الكشف في البحر الأحمر، وينسب إلى قائد أسطوله فيلون (phelon) كشف جزيرة الزمرد. واشتهرت الملكة كليوباترا (69 ـ 30 ق. م) بمجموعاتها وقصرها المرصع بالأحجار الثمينة. وقيل إنها قدمت إلى ذوي الحظوة لديها صورتها منقوشة على أحجار كريمة من شواطئ البحر الأحمر فى منطقة كانت تشكل ثروات الفراعنة. الجدير بالذكر أن فن النقش على الجواهر والأحجار الكريمة قد ازدهر في الإسكندرية التى كانت تعتبر أكبر مركز للجواهر والأحجار الكريمة.



قرط من الحجر والعاج

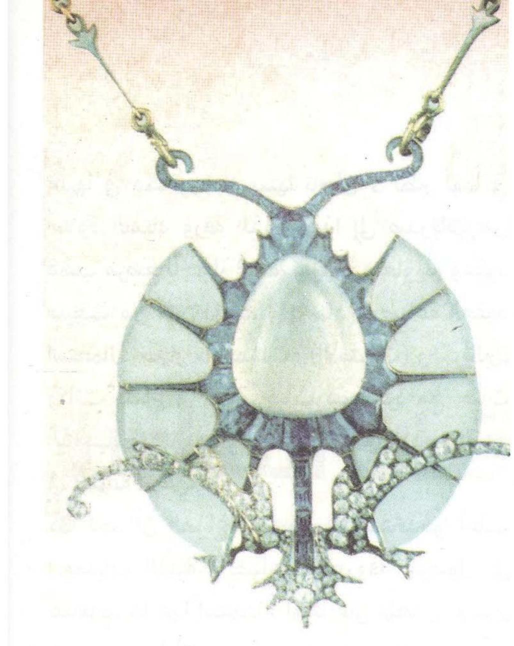
إذا ما انتقلنا إلى العصر الروماني (سنة 30 ق. م ـ سنة 640م) لوجدنا انتشار الفضة والمعادن الرخيصة مثل البرونز تستخدم في صنع الحلى الشعبية، وذلك نظرا إلى ما أصاب مصر من الفقر تحت الاحتلال الروماني، كما سبقت الإشارة إليه. غير أن هذا لم يمنع «استمرار صناعة الذهب، كما انتشر استعمال العملة الذهبية حتى الواحات الغربية فى هذه الصناعة».

ويصف بتري بعض أنواع الحلي المنتمية إلى العصر الروماني، ومن هذا الوصف نستخلص ما يرجح فقر الشعب، واستخدامه للفضة وبعض المعادن الرخيصة مثل النحاس والبرونز، كما يعرض لنا أساور من البرونز مشكلة من الأسلاك المجدولة والتى ما زالت مرنة إلى الآن، وهذه الطريقة كانت شائعة في أشغال الذهب الرومانية، ونراها هنا كأسلوب جديد فى صناعة الأساور ولكن من معدن رخيص هو البرونز. أما الأقـراط فقد وصف بتري أيضا أحدها، وهو من طراز جديد على الأرجح، ويحتمل أن يكون من القرن الثالث الميلادي، وهو عبارة عن طوق من الفضة، في وسطه شريحة مشغولة بسلك مفتول بشكل متعرج، وفي جزئه الأسفل، مركب به خرزات من الكرنالين، والزجاج الأخضر، وفضة ملبسة بالزجاج (لوحة رقم 6 شكل 2)، وهو يشبه القرط الشعبي الحالي المسمى «الدندش»، ولعله أصل القرط المذكور (لوحة رقم 9).

وعلى ذكر الخرز الزجاجي «فإن العصر الروماني اشتهر بصناعة هذا النوع من الخرز، وكان يدخل فى تشكيل كثير من الحلي الشعبية، وقد وجدت عدة آلاف من الخرز المصنوع في هذا العصر، وكانت تصنع أيضا خرزات من العاج والخزف. غير أن الخرز الزجاجي كان أحب إلى النفس، وأكثر شيوعا لما له من تعدد الأشكال والألوان. وكانت بعض الخرزات تصنع بالأسس نفسها التي كانت يصنع بها زجاج ميلفيوري، وبعضها الآخر كانت تحلى بخطوط وبنقط بشكل جديد وعجيب حقا».

كما استخدمت تمائم عديدة في العصر الروماني (الوثني)، منها ما هو على شكل هلال، صنع من الفضة، والفضة المنخفضة العيار (واطية)، والزجاج الأبيض والأزرق المنقط بنقط حمراء على الداير، ومن البرونز، وذلك للحماية ضد العين (النظرة) والسحر، واستعملت كدلايات تنظم وتعلق في العقود (لوحة رقم 10).

وفي العصر القبطي (البيزنطي) ـ الذي يعتبر امتدادا للعصر الروماني ـ وكانت المسيحية قد دخلت إلى مصر نحو العام 61 على يد مرقص الرسول، وابتدأت في الانتشار بعد ذلك، وكان أفراد الشعب هم أول المؤمنين بهذه الديانة، ولكنها لاقت معارضة شديدة من أباطرة الرومان الوثنيين، إلى أن اعـترف بها الإمبراطور قسطنطين وصارت الديانة الرسمية للدولة البيزنطية في القرن الرابع الميلادي، فانتشرت انتشارا



عقد من السلك المشبك

كبيرا. ولقد تأثرت الفنون والحرف الشعبية بالديانة الجديدة، ومنها مصاغنا الشعبي في تلك الفترة، فقد ظهرت رموز الديانة المسيحية في هذه الفنون، وأهم هذه الرموز، الصليب الذى رسم بأشكال عديدة، والأسماك، والحيوانات الوديعة ومنها الحمام. وأوراق الكروم وعناقيد العنب، ومناظر الرسل والقديسين، وقد تحدث بتري عن الأقراط الشعبية القبطية، التي كان أغلبها يصنع من الفضة على هيئة دوائر (دائرتين مثلا) داخل بعضهما، وتكون الخارجية ناقصة قليلا من أعلى مكان الدبلة، وتحلى المسافة بين الدائرتين بشريط متموج من السلك، كما يعمل داخل الدائرة الداخلية شكل صليب، وهذه الأقراط مشغولة غالبا بطريقة السلك المشبك ويظهر أن هذه الأقراط ترجع إلى القرن السادس الميلادي (لوحة رقم 11). ويبدو أن هذه الطريقة قد شاعت فى صناعة المصاغ الشعبي في العصر القبطي، ومن المحتمل أنها الطريقة التي تطورت، وأصبحت معروفة بطريقة «الشفتشي» الشائعة في صنع كثير من مصاغنا الشعبى منذ مدة طويلة.

كذلك يوجد بالمتحف القبطي، أحد الأقراط الذهبية على شكل عنقود العنب، وهو أيضا من الرموز المسيحية (لوحة رقم 12)، ويبدو أن الذهب كان نادر الاستخدام في ذلك العصر، إذ يقول أحد علماء الآثار: «تدل الحلي في هذا العصر على فقر الشعب، إذ كانت الأساور والعقود تصنع من الفضة أو من معدن رخيص». أما الأساور فقد صنعت من الأسلاك المجدولة كالطراز الروماني السابق وصفه غير أنها تنتهي بزر (بز) بشكل مكعب أبتر في طرفيها، كما أن هناك أساور قبطية شعبية عبارة عن حلقة عادية (سـادة) ولكنها تنتهي هي الأخرى بزرين مشابهين للطراز السابق. وقد استخدمت هدة تمائم، ونرى إحداها على شكل الهلال السابق معرفته في العصر الروماني، غير أنها ظهرت في العصر القبطي بإضافة الصليب، رمز الديانة المسيحية، فى وسط الهلال، وقد صنعت من البرونز (لوحة رقم 10).

حلي من أفلام السينما وعظام الموتى

المعروف أن المرأة أشد عناية بالتزين من الرجل، وأن أجزاء الإنسان التي يعنى بتزيينها، هي الشعر والآذان والشفاه والعنق والأذرع والسيقان، وأن الإنسان استخدم العظام والأصداف والودع والأحجار في الزينة حتى عرف استخدام المعادن، لاسيما الذهب والفضة التي اشتهرت بصياغتها الشعوب القديمة كالمصريين والبابليين والآشوريين ثم الإغريق والرومان، ويبدو أن تقليد التزين بالودع وبعض الأحجار التى أوردنا ذكرها كان شائعا في مصر في عصور سحيقة أقدم من تلك التى تحدثنا عنها، فإذا رجعنا إلى عصر البداري (نحو سنة 5000 ق. م)، الذي ظهرت فيه حضارة من أقدم حضارات العالم، نجد الودع (الأصداف) يظهر بكثرة في تلك الفترة، فقد كان استخدامه شائعا فى عمل الحلي، إذ وجد حول معاصم الرجال والنساء، وحول حضور الصبيان والبنات وأعناقهم. فالودع والخرز كانا يستخدمان في عمل العقود للنساء والأطفال، وكان الرجال يلبسون عقودا طويلة من الخرز المصنوع من حجر الأستيكتيت (الصابون) المزجج باللون الأخضر، وكانت الأساور أقل شيوعا.

ولأن الودعة بطبيعتها صدفة هشة تنكسر لأقل مصادمة وهي مع ذلك تجلب من البقاع النائية، لذلك فكر الإنسان البدائي في أن يصنع ودعا من الحجر، وظل الإيمان بالودعة مدة طويلة حتى بعد أن اهتدى المصريون إلى الزراعة وأسسوا الحضارة، وكانوا يصنعونها من الحجر والذهب كما تبين ذلك اللوحة رقم واحد بالمتحف المصري، ثم بتوالي السنين والقرون انتقلت ميزات الودعة إلى الذهب حتى أصبح المعدن نفسه يضفي على من يحمله أو يتحلى به صفات الصحة والخلود أو طول البقاء. ويبدو أن الودع ظل يستخدم طوال آلاف السنين التي تلت حضارة البداري إلى الآن في عمل الحلي وخصوصا العقود والأحزمة والأساور الشعبية، فنحن نجد الودع مع الخرز يشكل كثيرا من حلي الزار في مصر وكثير من البلدان الأخرى.

على ذكر الأحجار واستخدامها كانت توضع حجارة خضراء في أفواه الموتى فى العديد من الحضارات القديمة، لاعتقاد هذه الشعوب بأنها تحوي مادة تهب الحياة وتحددها. إن هذه الفكرة القديمة من الأحجار الخضراء ما زالت موجودة حتى الآن ولكن مع بعض التعديل. فإن الإعتقاد الشائع فى إيران والهند، أن «الجاد» (Jade) له قوة حماية لابسة من أمراض القلب، وأن الفيروز (التركواز) يدفع عن صاحبه الخطر وقد ظهرت بين فترة أخرى أفكار تقول باقتران مختلف الأحجار الكريمة وارتباطها بعلاقة سحرية بمختلف النجوم، وتلبس هذه الأحجار استجلابا لحماية خاصة من هذه النجوم، وحتى المعادن فإنها لم تنج من مثل هذه التأويلات، والعبارة الآتية توضح مثل هذه المعتقدات في الهند: «هؤلاء الذين يلبسون المصوغات الذهبية يعيشون طويلا فى منازل الآلهة»، وهذه المعتقدات لم تكن مقصورة على الهند وحدها.

في العصر الحديث تحولت صناعة الودع والتمائم من الصدف والحجر إلى عظام الموتى، وها هو قرار غريب وجريء، والأغرب أنه منفذ على أرض الواقع؛ حيث قامت كريستين بانيارد بدمج هوايتين متناقضتين تعشقهما في حياتها: الحلي والتشريح، وذلك من خلال تحويل عظام الحيوانات إلى خواتم وأقراط مميزة. فقامت بجمع العظام من المزارع والمتاجر التي تبيع الحيوانات الأليفة والزواحف لتأخذ عظام النافقة منها، لتصنع منها مجوهراتها الجديدة، من منطلق رؤيتها أن عنصر التميز مهم جدا بالنسبة إلى كل امرأة أو فتاة، وهو ما تبحث عنه بكل تأكيد وتحاول أن تعكسه من خلال إطلالتها ومظهرها، وقد عملت كريستين بعد التخرج في الجامعة مساعدة في تشريح الجثث،



خاتم مستوحى من فيلم «مطرقة الثور»

وخلال هذه الفترة أصبحت ترى أن العظام تستحق مكانا آخر أكثر بروزا خارج الجسم وعندها بدأت تفكر بجدية في تنفيذ حلمها أن تصبح مصممة حلي متميزة من عظام الموتى، تكمل بها أنوثة المرأة في أبهى إطلالة.

وقد تمكنت من تحقيق شهرة واسعة منذ ذلك الحين، وبدأت تُنشر تصميماتها في مجلات عالمية للموضة إلى أن عرضت بعض أعمالها في معرض أوستن خلال أسبوع الموضة العام الماضي، وتعتزم قناة ديسكفري الفترة المقبلة نشر تقرير مصور عن أعمالها، كما استطاعت كريستين أن تصمم حليا مستوحاة من الأفلام السينمائية، ولأن مجال صناعة الحلي يقبل التجديد دائما، فإن هذا ما دفعها في الفترة الأخيرة إلى الاهتمام بعشاق السينما من النساء وابتكار نوع خاص من الحلي المستخدمة يوميا بطريقة تعكس اهتمامهن بالسينما والأفلام عموما من دون الحاجة إلى التصريح بذلك.

خاتم مستوحى من فيلم «مطرقة الثور»

هذا الخاتم من أرقى الحلي المعروضة بين المجموعة المستوحاة من سحر السينما، وعلى الرغم من أنه يبدو رائعا في بداية الأمر مثل باقي الخواتم الأنيقة بيد أنه يلفت الانتباه ويوحي بمدى الاهتمام بالسينما بطريقة لطيفة وأنثوية لمجرد أنه مستوحى من فيلم مطرقة الثور، وبالفعل هناك العديد من الطرق التي تساعد على أن تعكس الاهتمام بالسينما بشكل أكثر وضوحا، ولكن ربما تحتاج المرأة يوما ما إلى أن تعبر عن نفسها وعن شخصيتها من دون تكلف، وهذه الطريقة تعتبر أفضل الطرق البسيطة للتعبير عما بداخلها.

قلادة مستوحاة من مسلسل «الجمال والوحش»

هذه القلادة بمنتهى البساطة ستمكنك سيدتي من التعبير عن شخصيتك الرومانسية واهتمامك بالأفلام والمسلسلات العاطفية لأنها تشير بطريقة لطيفة إلى المسلسل الرومانسي صاحب قصة الحب الشهيرة «الجمال والوحش». واقتناء هذه القلادة لن يؤثر على أناقتك بأي شكل من الأشكال لأنها مصممة بشكل جميل وأنيق، البساطة التي تظهر في القلادة ستساعدك على أن تخبري الآخرين عن شخصيتك الرقيقة الناضجة الخالية من التعقيد والبعيدة تماما عن الفلسفة.

موبايل مستوحى من فيلم «المنشار»

إذا كنت شخصية محبة للحركة وتعشقين الإثارة وتهتمين بأفلام الرعب وترغبين في أن تعبري عن شخصيتك بمنتهى السهولة باقتناء موبايل بتصميم مستوحى من فيلم الرعب المنشار بما أنه لا غنى لكِ عن الهاتف وستصطحبينه في كل مكان تذهبين إليه، فهذا الهاتف سيكون جديرا بالتعبير عنكِ من دون الحاجة إلى أن تخبري الآخرين بطريقة مباشرة عنك أو عن اهتماماتك بشكل عام.

قرط مستوحى من فيلم «حرب النجوم»

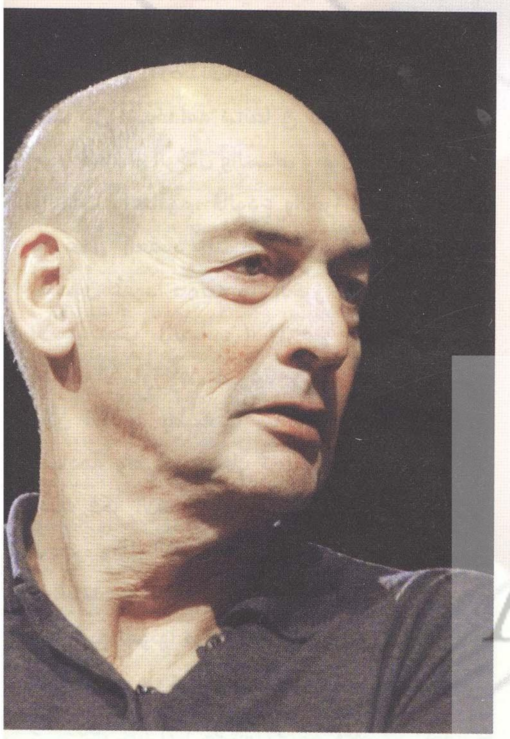
هو قرط رائع بتصميم بسيط جدا مستوحى من الفيلم وهو يبدو مناسبا ويمكنك أن تنسقيها مع العديد من قطع الملابس من دون أن تقلقي بشأن إطلالتك. كما يمكنكِ أيضا أن تعبري عن اتجاهاتك الفكرية من خلال اختيار قرط بالشعار الذي تؤمنين به، فمثلا هناك قرط يحمل شعار الإمبريالية، وهناك قرط يحمل شعار الثوريين، فاختاري منها ما يتناسب معك ولكن تجنبي ارتداء أي ملابس أو حلي تحمل شعارات سياسية كي تتجنبي الخلاف مع زملائك في العمل.

قفاز مستوحى من فيلم «رودلف ذو الأنف الأحمر»

عبري عن حبك لأفلام الأعياد من خلال ارتداء قفاز مستوحى من الفيلم مصمم من دون أصابع وسيمنحك شعورا بالدفء خلال البرد وسيعكس اهتمامك بهذا النوع من الأفلام بمجرد رؤيتك وأنت ترتدينه.

مدير بينالي فينيسيا 2014

ريم كولهاس .. نجم نجوم المعماريين



القضية هي مدى تلبية تلك الفنون لاحتياجاتنا، ومناسبتها أوضاعنا الاجتماعية الحالية، وإمكاناتنا إبداعا وتذوقا.

المفكر المعماري الهولندي ريم كولهاس Rem Koolhaas، نجم نجوم المعماريين العالميين، وأحد ألمع منظري العمارة في العالم، هو المدير الجديد لبينالي العمارة في فينيسيا ٢٠١٤م (خلفا للمهندس البريطاني دافيد شبرفيلد)، الأقدم والأهم والأرقى بين معارض الفن المعاصر في عالمنا. وقد اختط كولهاس للدورة الراهنة نهجا جديدا، هو درس التاريخ للنهوض بالمستقبل: «نريد أن نلقي نظرة فاحصة جديدة على تاريخ العناصر الأساسية للعمارة - التي استخدمها أي مهندس معماري، بأي مكان أو زمان - لمعرفة إن كان في استطاعتنا اكتشاف شيء جديد عن العمارة».

نادية فتحي
ناقدة تشكيلية - مصر

بالإضافة إلى تصميم مبان لافتة في مختلف أرجاء العالم، عمل كولهاس في مشروعات نشر وإعلام، فضلا عن الأزياء وعلم الاجتماع والسياسة، وذلك من خلال مخزونه المعرفي واهتمامه بالبحث في مجاله.

وقد مُنح كولهاس قلادة بريتزكر Pritzker عام 2000، وهي أرفع جائزة يمكن أن تمنح لمعماري في العالم، وفي العام 2008 اختارته مجلة «تايم» الأمريكية بين أهم مائة شخصية في كوكبنا.

يوجد في عالمنا أكثر من مائة بينالي أو معرض دولي للفنون يقام كل سنتين، لكن بينالي البندقية (فينيسيا) أكبرها وأشهرها وأعرقها وأكثرها قيمة، فهو يقام منذ عام 1895، دورة كل عامين. وأصبح يقام حاليا كل عام بتخصصين مختلفين بالتناوب: عام للفنون الجميلة ثم عام للعمارة. وهو يشكل مرجعية ومركزا عالميا للإشعاع الفني الأكثر تجديدا، لأنه يهتم بالبحث في كل منحى جدي للنشاط الفني.

وخلال دورة البينالي الخامسة والخمسين 2013، التي انتهت مع أواخر نوفمبر، كان هناك إلى جوار العروض المعتادة الأساسية (توجد العشرات من الأنشطة الفنية المصاحبة) في 88 جناحا فنيا وطنيا لبلدان العالم، معرض ضخم تحت اسم «القصر الموسوعي»، يشارك فيه زهاء 150 فنانا ينتمون إلى 38 بلدا.

لقد استوحى عنوان «القصر الموسوعي» من حلم يوتوبي: مشروع ناطحة سحاب تقام في واشنطن، صممها المعماري الإيطالي مارينو أريتي، وقدمها إلى مكتب الولايات المتحدة للبراءات في العام 1955، وقضى ثلاث سنوات في تنفيذ نموذج مصغر لمبناه الذي ضم 136 طابقا بارتفاع 700 متر، حالما أن يضم كل طابق فكرة متحفية بعينها، لينطوي مبناه على مجمل المعارف الإنسانية. وعلى الرغم من أن مشروع آريتي لم ير النور فإن الحلم بمعرفة عالمية الطابع ظل حيا على طول تاريخ الفن والإنسانية، ولم يكف العديد من غريبي الأطوار من الفنانين والكتاب والعلماء، بل والسحرة ومدعي النبوة و...، عن محاولة تقديم صورة عن العالم تضم ما ينطوي عليه من تنوع وثراء لا حصر لهما، حتى إن كانت - الصورة - عبثا في كثير من الأحيان. واليوم، ونحن نعيش في مجتمع يتعامل مع سيل مستمر كاسح من المعلومات، فإن مثل هذه المحاولات لإقامة هيكل منظومي شامل للمعرفة تبدو أكثر إلحاحا، وأكثر استحالة ويأسا وبؤسا في الوقت نفسه (ليست ويكيبيديا مثلا إلا نسخة نوعية من هذا الحلم العام ومن بناية آريتي اليوتوبية).

من الحلم الخالد وآريتي جاءت فكرة «قصر فينيسيا الموسوعي». ولأن الخط الفاصل بين الفنانين المحترفين والهواة، وبين أصحاب البيت والخارجيين الغرباء عنه، بات اليوم غائما وغير محدد اتخذ العرض نهجا أنثروبولوجيا في دراسة الصور، مع تركيز المعروضات، بصفة خاصة، على المتخيل ووظائف الخيال. أو بكلمات

أخرى المساحة التي تشغلها التصورات أو الصور الداخلية: الأحلام والرؤى والهلاوس، في عصر يكاد يختنق تحت حصار الصور الخارجية، جريا وراء الهدف من خلق هذه الصور لعالم يصبح هو نفسه، على نحو متزايد، مثل صورة.

وقد شكل «القصر» ظاهرة فنية جديدة (فكرته وروحه سادتا كثيرا من المعروضات الأخرى)، لأنه توجه نحو الإنسان في محاولة للتعرف على دواخله من خلال الصلات المباشرة التي تعكسها «الفنون التشكيلية» لأزمنة مختلفة، عبر رحلة في التجاويف الإبداعية للعقل البشري، تحاول الكشف عن العمليات الترابطية للمعرفة، من خلال منظور أنثروبولوجي. فقد افتتح الجناح المركزي لبينالي 2013 بعرض رسوم من «الكتاب الأحمر» لكارل جوستاف يونج المعالج النفسي السويسري الشهير، في أول ظهور له في معرض فني دولي! إذ خلق في «إضاءاته الكونية»، التي ترجع إلى الفترة 1914 - 1930، سجلا لرؤى ما أسماه «الخيال النشط»، وهي العملية التي ساعدت على الإلهام بمفهومه عن اللاوعي الجمعي. وضم «القصر الموسوعي»، إلى جوار أعمال يونج، معروضات كثيرة لم يفكر أصحابها يوما في أنهم فنانون تشكيليون مثل يونج الذي بدأ القصر بعمله.

وذهب تفكير مجلس إدارة البينالي إلى أن يتخذ بينالي العمارة 2014 الوجهة الموسوعية نفسها، ومن هذا المنطلق تم اختيار ريم كولهاس قيما على العرض. وكما قال باولو باراتا رئيس البينالي: «مع كولهاس، هدفنا خلق عرض بحثي معماري دولي استثنائي، سيكون مبتكرا بشكل ملحوظ، حيث إن مشروع كولهاس ينطوي على استغلال كامل الإمكانات». وقال كولهاس عن دورة البينالي الراهنة: «إننا ننهج نهجا جديدا يتلخص في درس التاريخ للنهوض بالمستقبل... نريد أن نلقي نظرة فاحصة جديدة على تاريخ العناصر الأساسية للعمارة - التي استخدمها أي مهندس معماري، بأي مكان أو زمان - لمعرفة إن كان في استطاعتنا اكتشاف شيء جديد عن العمارة».

الدورة الرابعة عشرة للبينالي التي افتُتحت في 7 يونيو 2014، وتستمر حتى 23 نوفمبر 2014، ستشهد، في تقاطع مع ذلك، أجنحة 65 دولة، بينها 11 دولة تشارك للمرة الأولى، منها أذربيجان والإمارات العربية المتحدة والمغرب وتركيا وإندونيسيا، وسيكون لنا وقفة مفصلة مع أجنحة البينالي، ولهذا نقف اليوم كمدخل عند شخص وتكوين وأفكار المعماري الفذ ريم كولهاس، القيم على هذا الحدث المعماري الجليل.

تكوين كولهاس

ولد ريم كولهاس لعائلة فنية في 17 نوفمبر 1944 في مدينة روتردام الهولندية. كانت أمه سيلينده بيترتيه روزنبرج مصممة ديكور مسرحي، بينما اشتغل أبوه أنطون كولهاس بالكتابة الروائية والنقد والإبداع السينمائيين، وقد فاز بجائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين عن فيلم قصير، كما رشح لجائزة أكاديمية الفيلم الأمريكي، قسم الأفلام التسجيلية. وكان جده لأمه ديرك روزنبرج معماريا حداثيا، عمل لدى المعماري الهولندي الأشهر هندريك بيتروس بيرلاخه، قبل أن ينشئ مكتبه الخاص.

وانتقلت عائلة كولهاس في أعقاب الحرب العالمية الثانية للعيش في أمستردام (1946 - 1952)، ثم في جاكرتا عاصمة إندونيسيا (1952 - 1955)، التي



قصر الموسيقى

كانت قد تحررت توا من الاحتلال الهولندي، وكان الأب كولهاس قد ساند بكتاباته حركات التحرر من الاستعمار الهولندي، فدعي إلى إدارة برنامج ثقافي في إندونيسيا. ويتذكر ريم كولهاس هذه الفترة: «لقد كانت فترة مهمة جدا من عمري، إذ عشت كطفل آسيوي بشكل كامل».

درس ريم كولهاس كتابة السيناريو في الأكاديمية الهولندية للسينما والتلفزيون في أمستردام، واشترك بعد تخرجه في كتابه فيلم «العبد الأبيض» The White Slave (1969) أحد أعمال جماعة film noir السينمائية، التي كانت رائجة في حينه، وتميزت بالحركة الحرة للكاميرا والسياق البصري الثري والبنية الدرامية المركبة المليئة بالعنف والجريمة والجنس.

كان كولهاس قد انجذب، وعمره 18 سنة، للكتابة الصحافية، وعمل في جريدة الهاجزه بوست Haagse Post المحلية، محررا لباب العمارة والفنون، مما أتاح له التعرف على العديد من الفنانين والمعماريين الهولنديين، مثل سيدريك برايس Cedric Price وكونستان نوفهوس Constant Nieuwenhuys، اللذين أثرا في مسيرته المهنية، إذ قرر كولهاس أن يصبح معماريا، فالتحق بمدرسة العمارة التابعة للرابطة المعمارية Architectual Association في لندن بالمملكة المتحدة 1968، ثم انتقل إلى الولايات المتحدة ليكمل دراسته في معهد العمارة والدراسات الحضرية بجامعة كورنيل Cornell University في إيتاكا بمدينة نيويورك 1972.

وجذب كولهاس انتباه النقاد والأوساط المعمارية عام 1975، مع افتتاح مكتبه الخاص (مكتب العمارة الحضرية Office for Metropolitan Architecture، المعروف اختصارا باسم OMA، بالإضافة إلى قسمه النظري، الذي أسسه بالتعاون مع المعماري اليوناني الشهير إيليا زينيليس وزوجته زوي زينيليس، وبمشاركة الفنانة الهولندية ماديلون فريزندورب (زوجة كولهاس)، واتخذ المكتب مقره ابتداء في مدينة لندن. لكن الفرع الرئيسي للمكتب بقسميه بات يقع في روتردام.

كما أسس كولهاس، بالتعاون مع الناقد والكاتب المعماري الشهير مارك ويجلي Mark Wigley والمعماري والكاتب أوليه باومان Ole Bouman، «مجلة فوليوم» Volume Magazine الشهيرة التي تعد إحدى أهم مجلات العمارة الحديثة وأبرزها أثرا على ساحة النقد المعماري.

محطات فكرية

ويعد «هذيان نيويورك» Delirious New York أحد أهم كتب كولهاس، نقطة الانطلاق

النظرية لمستقبل مهني حافل. وقد قام بكتابته خلال السنوات التي قضاها باحثا في جامعة كورنيل تحت إشراف بيتر أيزنمان. ويحتفي في الكتاب بطبيعة مدينة نيويورك «الاعتباطية» التي تكسبها طابعها الحيوي، إذ يقول عنها «للمدينة آلية هذيانية لا فكاك منها»، وقد عرف كولهاس المدينة على أنها تجمع لنقاط حمر ساخنة، وقد مارس معماريو حركة «الميتابوليزم» اليابانية الأسلوب نفسه من قبل، أواخر ستينيات وأوائل سبعينيات القرن العشرين. ويعد أسلوب تمحيص «برنامج المشروع» إحدى الأفكار الأساسية التي تم تناولها في الكتاب، فمنذ بدء حركة الحداثة في العمارة بات «برنامج المشروع»، باعتباره صيغة مكتوبة لأنشطة الإنسان، يستخدم أداة لتبرير شكل التصميم، وهو ما يمكن تلخيصه في عبارة لويس سوليفان الشهيرة في بداية القرن العشرين «الشكل يتبع الوظيفة». وهذه إحدى الأفكار التي درست بعمق في «هذيان نيويورك»، وعلى وجه الدقة في صدد تحليل تصميم ناطحات السحاب في منطقة مانهاتن بمدينة نيويورك، وتوصل كولهاس لطريقة أطلق عليها «البرمجة المتقاطعة» cross - programming، وهي طريقة يمكن من خلالها إدخال وظائف غير تقليدية وغير متوقعة على فراغات تضمنتها برامج معروفة مسبقا، مثل إدخال تراك لرياضة الجري في ناطحة السحاب، أو كما حاول كولهاس عام 2003 إدماج مستشفى للمشردين في داخل مبنى المكتبة المركزية الشهير الذي صممه في سياتل (لم تلق الفكرة تأييد المسؤولين عن المكتبة).

وكانت ثانية محطات كولهاس الفكرية، وربما أهمها على الإطلاق، كتاب «صغير ومتوسط وكبير وعملاق» S، M، L، XL الذي أصدره بالتعاون مع بروس ماو، وجينيفير زيجلر، وهانز فيرمان عام 1995، ويقع في 1376 صفحة، ويتضمن مقالات ومذكرات ونظريات وحكايات حقيقية وأدبية وتأملات، عبر رحلته الطويلة التي بدأت في السبعينيات في OMA. ويعد هذا الكتاب نقطة تحول بين الكتب المعمارية على وجه العموم، إذ تلته كتب معمارية تحذو حذوه، وتتبع طريقة عرضه نفسها، وهي طريقة يختلط فيها النص والصورة في مزيج انتقادي متشابك وكثيف، يستدعي التأمل أكثر من القراءة.

وعلى الرغم من أن معظم المشروعات المذكورة في الكتاب لم يباشر في بنائها، فالكتاب يعد أكبر مرجع لما يمكن أن يطلق عليه الـ «Manhattanism»، ويتميز الكتاب بهوامشه الفريدة التي حررتها جينيفر زيجلر، إلى جوار مساهمتها في تحرير الكتاب ككل، وتتضمن تلك الهوامش تعريفات غير تقليدية لعدد كبير من الأفكار والمصطلحات مرتبة أبجديا فيما يشبه القاموس.

ولربما يمكن القول إن الفكرة الجديدة التي حاول كولهاس طرحها في هذا الكتاب كانت فكرة «الضخامة» Bigness، حيث توصل إلى أن طبيعة المشروعات بعد تخطيها لحاجز حجمي معين، تُصعب من مراعاة المبادئ التقليدية في العمارة كالتركيب composition والتناسب proportion والقياس scale والتفصيل detail، وقد اتضح هذا في تصميمه لمجمع يوراليل Euralille في فرنسا بين العامين 1990 و1994، الذي تضمن إعادة إحياء مدينة ليل Lille الفرنسية، بسبب مرور خط قطار بروكسل - لندن - باريس عبرها، بإنشاء مركز تجاري وعدد من الفنادق والأبراج السكنية ومركزا للمؤتمرات. وبعد انتهاء المشروع، نشر كولهاس مقالا - ألحقه فيما بعد بكتاب Generic City - علق فيه على تصميم المشروع بأن أفكارا كالهوية والشارع - وحتى العمارة ذاتها - أصبحت من الماضي، وذلك في قوله: «استريحوا، لقد انتهت قصة المدينة... يمكننا أن نغادر خشبة المسرح الآن».

جاءت أعمال كولهاس الفكرية التالية نتاجا للأبحاث التي أشرف عليها كأستاذ في جامعة هارفارد، أولها كتاب «الطفرات» Mutations، ويقع في 720 صفحة، تلاه «دليل هارفارد للتسوق» The Harvard Design School Guide to Shopping (2002)، و«القفزة الكبرى إلى الأمام» The Great Leap Forward (2002). والكتب الثلاثة اشتملت على تحليلات وأبحاث أجراها طلبة كولهاس في أثناء دراستهم لما يعتبره الآخرون «غير - مدن» non - cities والمقصود مساحات العمران التي تنشأ وتنتشر عشوائيا كالقرى، ولكن لها خصائص المدن، مثل لاجوس في نيجيريا، والتي يرى مؤلفو الكتاب أنها على درجة عالية من الوظيفية، على الرغم من عدم وجود بنية تحتية بها. ويتضمن الكتاب أيضا دراسات حول تأثير عادات التسوق، والنمو السريع للمدن حديثة النشأة سريعة النمو في جنوب الصين.

وقد انتقد كثيرون كولهاس لسخريته اللاذعة التي تبطن أن الرأسمالية الغربية والعولمة تسهم في تدمير كل ما له علاقة بالثقافة والهوية، التي يمكن تلخيصها في عبارة كولهاس الساخرة: «في النهاية، لن يكون هناك شيء يذكر لنتسوقه». ومع ذلك يرى كثيرون أن هذه السخرية والتشاؤم يمكن النظر إليها بوصفها «رؤية واقعية» للتحول الثقافي الذي تشهده مجتمعاتنا، حيث تعتمد المطارات، وحتى المتاحف وربما دور العبادة (بسبب مشاكل التمويل)، بالقدر نفسه، على تشغيل محال لبيع الهدايا.

وعندما يأتي الأمر لتحويل الأفكار إلى ممارسات عملية، يذهب كولهاس إلى اعتبار أن عمران المدينة المعاصرة هو ما يجب أن يعطي المباني أشكالها، التي يجب أن تنتمي بروحها إلى ثقافة المجتمع المعاصر، ودائما ما تأتي تصميماته تجسيدا حيا لنظرياته ومفاهيمه التي يمكن جمعها تحت مصطلح «ثقافة الازدحام» culture of congestion. وبينما يمكن فهم أبحاثه عن التسوق كدراسة لمظاهر أنشطة المجتمع المعاصر، تتطرق أبحاثه عن المدن الجديدة في الصين لأداء هذه المدن، وما هو أبعد من الظواهر، فمثلا نجده يحاول تقييم أداء المدن الصينية الجديدة وفق معايير يجتهد في وضعها مثل: الكثافة، والشكل، وحجم رؤوس الأموال. وقد نجد تجسيدا مباشرا لأبحاثه في تصميمه لمبنى مقر التلفزيون المركزي في الصين (2009)، إذ إنه لم يلجأ إلى ناطحة السحاب النمطية التي عادة ما ترمز إلى شموخ مباني المؤسسات الكبيرة، بل لجأ إلى وضع عناصر المشروع في حلقة مترابطة رأسيا، بشكل يخلق مسارات حركية غير تقليدية.



تلفزيون بكين

تفرد مبكر

ويظهر اختلاف كولهاس منذ أعماله المبكرة، مثل مكتبه في بينالي فينسيا عام 1980 (قام بتنظيمه المعماري الإيطالي باولو بورتوجيسي تحت عنوان «وجود الماضي» Presence of the Past)، حيث كان لزاما على كل معماري مشارك في البينالي أن يصمم الجناح الخاص به كجزء من واجهة تاريخية مصطنعة لشارع افتراضي يمر خلال البينالي. وجاء جناح كولهاس ومكتبه الاستثناء الوحيد، حيث انخرطت معظم المكاتب المشاركة في تصميم واجهات تتسق مع نسق عمارة ما بعد الحداثة التي كانت رائجة في أواخر السبعينيات، والتي تستقي مفرداتها من الماضي، بينما جاء جناح كولهاس حداثيا ومتفردا عما حوله.

ويعد مشروع كولهاس لحديقة «بارك دو لا فييت» parc de la villette في باريس عام 1982 أحد المشروعات المبكرة التي استقبلها النقاد بشكل إيجابي، على الرغم من أنه لم ين قط، كذلك مشروع السكن الخاص بالرئيس الأيرلندي عام 1981.

ويعد المركز الفني في روتردام (1992) أول مشروع كبير قام كولهاس ومكتبه بتصميمه وتنفيذه بالكامل، وحاول فيه تفعيل الاستنتاجات التي توصل إليها في كتابه الشهير «هذيان نيويورك».

هذا كما أن لريم كولهاس مشروعات لافتة، من وجهات نظر أخرى، مثل تصميم نظام «غسيل» البيئة. فوفق إحصاءات وزارة البيئة الاتحادية الألمانية، يؤدي التعرض لضجيج وسائل النقل والمصانع بحياة 2000 ألماني سنويا. وتمتد مضاعفات الضجيج بين السمع الثقيل والطرش واختلال التوازن، وبين العصبية الزائدة واضطراب النوم وأمراض القلب والدورة الدموية، فضلا عن ضعف المناعة. لهذا أقدم كولهاس على تصميم نظام خاص للحفاظ على نقاء البيئة، ضد ضجيج الشوارع والمواد الضارة الناجمة عن السيارات. واعتمد كولهاس في ابتكاره على أسفلت «كاتم للصوت» لكبح الضجيج الناجم عن احتكاك إطارات السيارات والخطو به نحو الهمس، وعلى استخدام ماء المطر لغسل البيئة الملاصقة للشوارع من جزيئات السخام وغاز ثاني أكسيد الكربون، أهم الغازات الدفيئة المسبّبة لظاهرة الاحتباس الحراري.

ومن الجدير بالذكر أنه على الرغم من ولع مختلف بلدان العالم بكولهاس، ومن أنه كرس جزءا كبيرا من أبحاثه النظرية الأولى في السبعينيات للتنظير للمدينة الأمريكية في نموذجها الأكثر تشويقا، وهو منطقة مانهاتن في نيويورك، لم يسند إليه أي عمل في نيويورك إلا عام 2006، حين كلفه المطور العقاري لويس دوبين بوضع تصميم للقطعة 111 في الشارع الأول بمنطقة جيرسي سيتي في مانهاتن.



أبراج يوراليل

ألعاب طفولية

وفي مجال استعراضه نماذج من التصاميم المعمارية التي نفذها في دول مختلفة من العالم، التي تعكس الحداثة في فن العمارة، يقول كولهاس إنها ليست مجرد فن للأساتذة، وإنما ألعاب طفولية وأفكار تجيء عفو الخاطر، ويستشهد في هذا الصدد بتصاميم ابتكرها لمكتبة في العاصمة الفرنسية، ومبنى لإقامة حفلات موسيقية في مدينة بورتو بالبرتغال، ومبنى سفارة هولندا في برلين، ومبنى ترانسفورمر في عاصمة كوريا الجنوبية الذي صممه لشركة برادا العالمية للأزياء الراقية، ومبنى التلفزيون الصيني الذي أنجزه بالتعاون مع 108 من أساتذة العمارة الصينيين، إضافة إلى العديد من المشاريع في الوطن العربي، مثل الإمارات العربية المتحدة وقطر وتونس.

ويرى كولهاس أن النظريات المعمارية لا تكون صحيحة في مختلف الأحوال، فهناك عوامل وظروف تتحكم في العمارة، مثل اختلاف البيئات... فلكل بيئة طريقتها في العيش والتفكير، ولذا علينا أن نفكر في كثير من القضايا المتداخلة بعيدا عن النمطية والتكرار، فقد نتوصل من خلال الأعمال غير التقليدية إلى حلول خلاقة. ويؤكد كولهاس: «يجب علينا إشراك كل من حولنا في التصميم»، مشيرا إلى أهمية التعاون بين المصممين المعماريين والجامعات، لما يمكن أن يقدمه الطلاب من أفكار خلاقة، نستفيد منها في مجال التصميم، وفي إحداث تغيير في تفكير الناس، فضلا عن الحفاظ على ثقافة المجتمعات واحترام طرزها المعمارية. كما يؤكد كولهاس ضرورة عمل المعماري على استكشاف الأمور ومعرفة ما يريده وما سيبتكره قبل وضع تصميمه، وعدم تكرار نفسه والسعي إلى إحراز نتائج غير متوقعة.

ويرى المنظر العالمي أن اللحظة الدولية الراهنة لفن العمارة ليست إلا مجموعة من القضايا المعقدة، التي صاغها أشخاص مهتمون بالعمارة، ولكنها - على الرغم من جمالها وروعتها - لا تمثل مستقبل العمارة، لاحتوائها على عناصر غير مستدامة يمكن أن تتغير مع مرور الوقت، مشيرا إلى ضرورة الجمع بين الهيكليات المختلفة، وإلى وجود حضارات في مناطق كثيرة من العالم لها تاريخها، وإن كانت تمثل نفسها بأقل مما هي عليه في الواقع بسبب اقتصاد السوق، الذي وصل خلال الفترة الأخيرة إلى كل مكان وأتاح للقطاع الخاص إمكان العمل على عكس الصور الفردية المختلفة على نحو محير له كمعماري، فمما يثير التوجس أن الأمر لم يعد مرتبطا بقيم المجتمع، مما يتطلب شرح وتوضيح التصاميم الجديدة، وما تحمله من معان وانعكاسات، على الرغم من صعوبة إرضاء أذواق الجميع.

وجدير بالذكر، في النهاية، أنه تقديرا لدور ريم كولهاس وأهميته في المشهد الثقافي المعماري، دعي في أكتوبر 2008 ليكون عضوا ضمن مجموعة «حكماء الاتحاد الأوروبي» بقيادة رئيس الوزراء الإسباني الأسبق فيليب جونزاليس؛ لوضع تصورات لمستقبل الاتحاد الأوروبي فيما يخص الثقافة والهوية الأوروبية، وتضمنت المجموعة شخصيات مهمة مثل جورما أوليلا Jorma Ollila رئيس مجلس إدارة شركة نوكيا العالمية، ومستشار الاتحاد الأوروبي الأسبق ماريو مونتي Mario Monti، ورئيس بولندا الأسبق ليش فاليسا.

صُمم على الطراز الفينيقي ويضم 2500 لوحة وقطعة فنية نادرة

متحف جاردنر .. جامع الإبداعات

متحف جاردنر ينسب إلى مؤسسته سيدة المجتمع في بوسطن، إيزابيلا ستيوارت جاردنر (1840 – 1924)، التي ارتفع نجمها وذاعت شهرتها؛ لما تميزت به من اهتمامها باقتناء الكنوز الفنية الثمينة لعظماء الفنانين. فقد بذلت جهدا رائعا حينما جمعت أبرز الأعمال في فن النحت، والرسومات، والمخطوطات، والمصنوعات الخزفية من جميع أنحاء العالم. وحولت قصرها مع نهاية القرن التاسع عشر إلى متحف متاح للجمهور للمتعة والتعليم، وتم افتتاحه في العام 1903. كان القصر – في حد ذاته – تحفة متألقة، مشيدا على الطراز الفينيسي، مستلهما عمارته وتقسيماته ونقوشه من قصر باربارو الشهير. ويحتضن الرواق الرئيسي بقاعة كولدر وود صورة زيتية مرسومة للسيدة جاردنر (1888). حوى المتحف مجموعات فنية تزيد على 2500 قطعة، وهي لا تقدر بثمن للفنانين العظام مثل: رامبرانت، وفيرمير، ومانيه، وجونايرت فلينك، وفرا أنجليكوا، وبلليني، وبوتشيللي، ورافائيل، وإدجار ديجاس، وتيتيان... وغيرهم.

د. رضا عبدالحكيم إسماعيل رضوان
كاتب - مصر

الأعمال الفنية لرامبرانت

الاسم الكامل للفنان هو «رامبرانت هرمنسزون فان راين» (1606 - 1669)، هولندي الأصل استقر في مدينة أمستردام منذ سنة 1631. نظرا إلى القوة التعبيرية الكبيرة التي تتميز بها أعماله ولوحاته الشخصية، بالإضافة إلى معرفته العلمية بنظريات الضوء والظلال، وكذلك القيم الإنسانية النبيلة لأفكاره وتأملاته الشخصية حول مصير الجنس الإنساني، كل هذه العوامل جعلته يعد ضمن كبار أساتذة فن الرسم الغربي. كان له أثناء حياته شأن كبير، واشتهر أيضا بأعماله عن طريق الرسم بماء الذهب، مثل: الأشجار الثلاث، قطعة المائة فلوران النقدية؛ يسوع يُبشر الناس. وقد تأثر بالفنان كارفاجيو وروبنز لكنه استخدم تأثيرات الضوء ووضع الألوان بحرية ليبرر الحالة العاطفية والنفسية.

من بين أعماله الفنية المشهورة والمحفوظة في متحف ريكسموزيوم في أمستردام: والدة رامبرانت، وجولة في الليل، والقديس بطرس؛ وكلاء الجواخون، والخطيبة اليهودية، وأعمال أخرى محفوظة في اللوفر، على طريق عماوس، وهندريكيه شتوفلس؛ وبيتشبع أو بيت سبع؛ والثور المُشرّحْ؛ وصورة شخصية ذاتية، وكذلك توني وأنا الصغير، وصورتي، وفقع عين سامسون، وعودة الابن الضال، وعشاء عند آموس، ودورية الليل.

امتازت الصور الشخصية التي رسمها بإشعاعها العاطفي، وحيث تبرز المشاعر النفسية المختلجة في أعماق هذه الشخصيات، ورامبرانت له قدراته الفريدة على نقلها إلى المشاهد.

«السيدة حاملة الريشة»، وهي من أشهر أعمال رامبرانت، التي يبدو فيها منطق الألوان الذي ساد رسوماته، حيث صار توقيعا خاصا به. الأسود، والبني الداكن، والبرتقالي الدافئ، والقليل من الأبيض الذي يروي اللوحة كاملة... فيما تبدو فيه الصورة. وجه وياقة ثوب، ويدان وريشة نعام بيضاء فقط، مما يجعل المشاهد يغوص في أعماق الشخصية المرسومة ليكشف امرأة في العقد الرابع من عمرها، أعياها مرض أو هم ما، تبدو متأملة، مستكينة، راضية بقدرها، ويتعزز هذا الإيحاء بالرضى أو الاستسلام من خلال الوضعية البسيطة التي تتخذها اليدان، كأن هذه السيدة هي في حضرة أمر لا حول لها ولا قوة تجاهه. هذه اللوحة تمثل احد أهم مداخل قراءة اللغة الفنية لهذا الرسام العبقري، التي تجد مقعد عرض متميزا بالناشيونال جاليري في واشنطن.

من أعمال رامبرانت التي جمعتها السيدة جاردنر، وأودعتها متحفها بالقاعة الهولندية:



رامبرانت



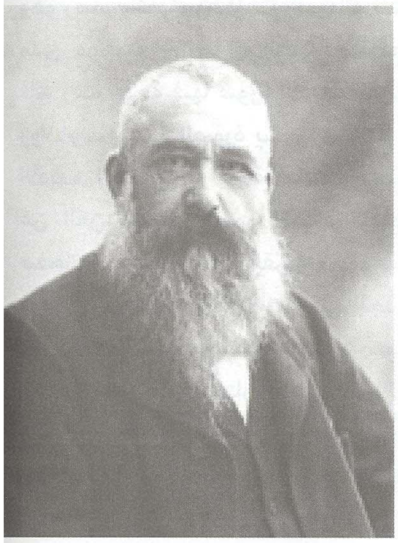
السيدة حاملة الريشة لرامبرانت



حائكة الدانتيل للفنان فيرمير



لوحة رمبرانت (1633) «المسيح يواجه العاصفة في بحر جاليلي»



فيرمير

أعمال الفنان فيرمير

وهو أيضا فنان هولندي، اسمه بالكامل هانس فيرمير (1632 - 1675)، ولد في بلدة دلفت الهولندية»، ويعتبر من أكبر فناني القرن الـ 17 الميلادي في أوروبا.

على الرغم من قلة الأعمال التي تركها ومن أهمها لوحات مشاهد داخلية، بعض اللوحات الشخصية (بورتريهات)، ولوحتين لمشاهد مدينية (نسبة إلى المدينة)، فإنها تشهد كلها على النظرة الداخلية الباطنية التي تميز بها الفنان. كان لـ«فيرمير» اهتمام كبير بالطبيعة الجامدة للأشياء، ووَظَف لأجل ذلك موهبته في التعامل مع التأثيرات الضوئية، وطريقته المتقنة في إبراز التفاصيل والبنية المادية لأشياء والموجودات، وكذا حرصه الدائم على توافق سلم الألوان.

ومن رسوماته الشهيرة

الفتاة ذات القرط اللؤلؤي؛ ويتجسد فيها إبداع فيرمير من حيث التدرج في استغلال الظلال والضوء، إضافة إلى انعكاس معبر للقرط، والرجل النبيل والمرأة يحتسيان الخمر، ومنظر لـ دلفت (مسقط رأس الرسَّام)، وصانعة المخرمات (دانتيلا) بمتحف اللوفر؛ والرسالة؛ والورشة، والمرأة صاحبة الإيبنيت (آلة موسيقية)، بالناشيونال جاليري، لندن.

«حائكة الدانتيل»، وهي صورة يطول الحديث عنها عند المعالجة الجمالية والفنية الخاصة بهذا الفنان الرائع. فاللوحة واحدة من مجموعة لوحات صغيرة الحجم جدا (24 × 21 سم) رسمها فيرمير، وتمثل كل واحدة منها امرأة واحدة تؤدي عملا ما داخل منزلها. ولعل الميزة الفنية الرئيسة في أعمال فيرمير هذه هي احترامه الشديد لتقاليد الدقة الهولندية في الرسم، والتركيز بشكل أساسي على الضوء الآتي من الخارج، العزيز جدا على قلوب أبناء البلدان الشمالية، بخلاف بعض معاصريه أمثال رامبرانت الذين ركزوا على أضواء الشموع داخل البيوت المظلمة... ومن أبرز ما اختص به فيرمير هو تكثيف الضوء على بعض نقاط تساقطه ورسمه على شاكلة لألئ صغيرة تتناثر هنا وهناك، من دون أن تفقد فرشاة الرسم حريتها في قولبة الخطوط والمساحات إلى كتل ملونة، كما يبدو ذلك بشكل خاص في خيوط الحياكة الظاهرة في اللوحة... فالمرأة الحائكة عند فيرمير تتجاهل الرسام تماما، وتنكب على عملها الذي يستحوذ على كل اهتمامها وتركيزها، لا نعرف شيئا عن الهوية الحقيقية لهذه المرأة، ويقول الكاتب الفرنسي أندريه مارلو أنها صورة كاترين زوجة فيرمير. وعموما فالصورة توضح أهمية العمل من منظور أنه فضيلة من الفضائل الكريمة، كما تعتبره الفلسفة البروتستانتية الجديدة آنذاك مقابل الفلسفات الغربية القديمة التي كانت ترى في العمل عقابا للإنسان.

«حفلة الموسيقى» (1665). وتلك من أهم أعمال فيرمير، عبارة عن لوحة زيتية رائعة، وقد اقتنتها السيدة جاردنر، وأودعتها متحفها في القسم الخاص بأعمال هذا الفنان.



لوحة «تشي تورتوني» (1880) لإدوارد مانيه



صورة إميل زولا للفنان إدوارد مانيه

لوحات إدوار مانيه (1832 - 1883)

وهو رسام واقعي، وعكست رسوماته للشخصيات مدى موهبته في صدق التعبير منقطع النظير، فقد رسم لوحة فيها صورة الأديب الفرنسي إميل زولا، وأمام هذه الصورة يشعر المشاهد بأنه أمام الأديب الفرنسي في غرفة مكتبه، يتصفح كتابا عن الفن (بدليل الصور الكبيرة المنشورة على صفحاته). وعلى الطاولة يقربه مجموعة كتب في فوضى مدروسة ودواة حبر. وعلى الجدار نسخة من لوحة الأولمبيا، وصورة مصارع سومو ياباني يكشف، مثله مثل الستار الياباني، ميل الأديب إلى الحداثة والانفتاح.

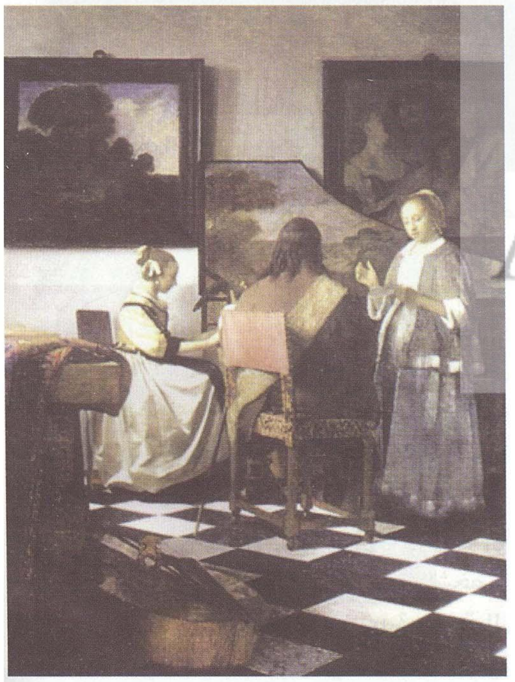
اقتنت السيدة جاردنر من أعمال هذا الفنان لوحة «تشي تورتوني» (1880)، وهي صورة شخصية زيتية مرحة لرجل يرتدي قبعة سوداء طويلة.

ومما يؤسف له تعرض متحف جاردنر إلى سرقة محتوياته من أعمال أولئك الفنانين العظام، وذلك في العام 1990، حيث أدرجت منظمة تسجيل المفقودات الفنية ضمن أولويات بحثها عن الفنون المسروقة، ما قام به قراصنة الفن الذين نهبوا، من متحف جاردنر، عددا من أفضل أعمال الفنانين، منها لوحات لاتجار ديجا، ولوحة «المسيح يواجه العاصفة في بحر جاليلي»، وكذلك «سيدة وأحد النبلاء بملابس الحداد»، للفنان رامبرانت، وكان من نصيب فيرمير سرقة لوحته الرائعة «حفلة الموسيقى»، ولم يكن مانيه أحسن حظا إذ سرقت لوحته المتميزة «تشى تورتوني» (1880). والمعروف أن المنظمة يطلق عليها art loss register، وهي منظمة دولية أنشئت في العام 1991 لتتبع واقتفاء آثار الأعمال الفنية المفقودة أو المسروقة من مختلف أنحاء العالم. وهناك ما يقرب من 160 ألف قطعة - تضم لوحات زيتية، ومنحوتات، وأشياء حضارية أخرى - قد تم حصرها حاليا بواسطة هذه المنظمة.

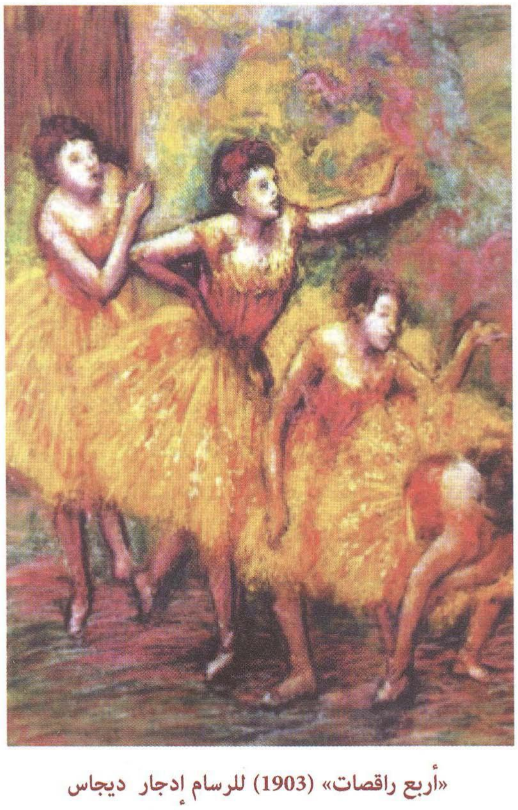
المصادر

- روبرت م. بول «لغز أكبر سرقة فنية»، مجلة الثقافة العالمية، العدد 104 (2007).
- التحليلات النقدية لـ عبود عطية التي نشرت بمجلة العربي، الأعداد: 548 و555 و571.
- شبكة الإنترنت العالمية.

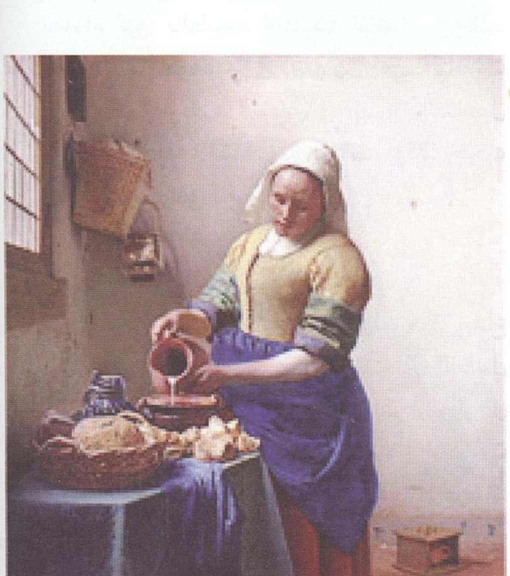
صور دراسة متحف جاردنر



لوحة الحفلة الموسيقية للفنان فيرمير (1665)



«أربع راقصات» (1903) للرسام إدجار ديجاس



صيحة مستحدثة في عالم الفوتوغرافيا

التصوير الفوري

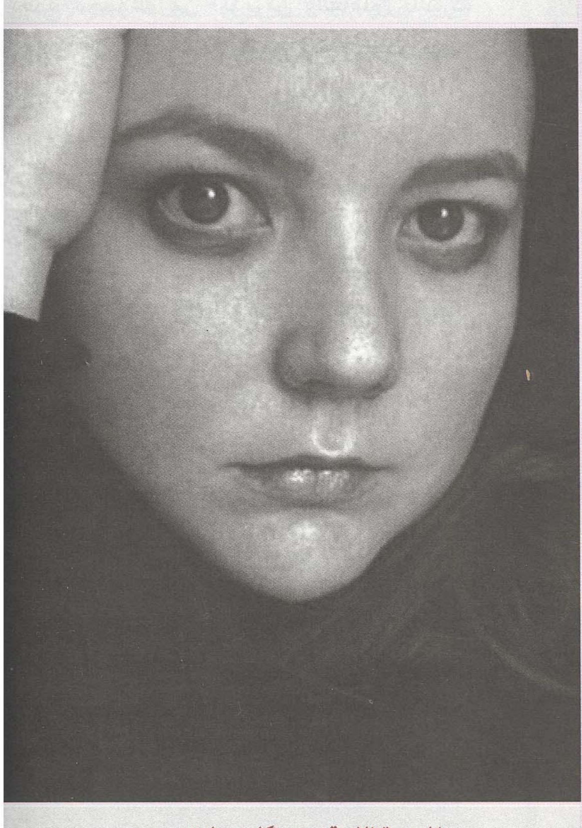
ظهر مفهوم التصوير الفوري أو Instant photography مع ظهور الكاميرا البولارويد في القرن الماضي، إلى أن جاءت الكاميرا الرقمية التي أخذت مفهوم «الفورية» إلى آفاق لم يكن العالم ليتخيلها قبل عقود قليلة ماضية. وكان لتفوق التصوير الرقمي مبرراته، فهل هناك ما هو أكثر سهولة ويسرا من استخدام الكاميرات الرقمية؟ ما عليك إلا أن تضغط الزر فتلتقط الصورة وتشاهدها ثم ترسلها إلى أي عدد ممكن من الأهل والأصدقاء في دقائق معدودة.

بهذه السهولة انتصر التصوير الرقمي وتوارت كاميرات التصوير التقليدية التي ألفها الناس في القرن الماضي، بما فيها البولارويد، أو بلغة التكنولوجيا انتصر الديجيتال Digital على الأنالوج Analog.

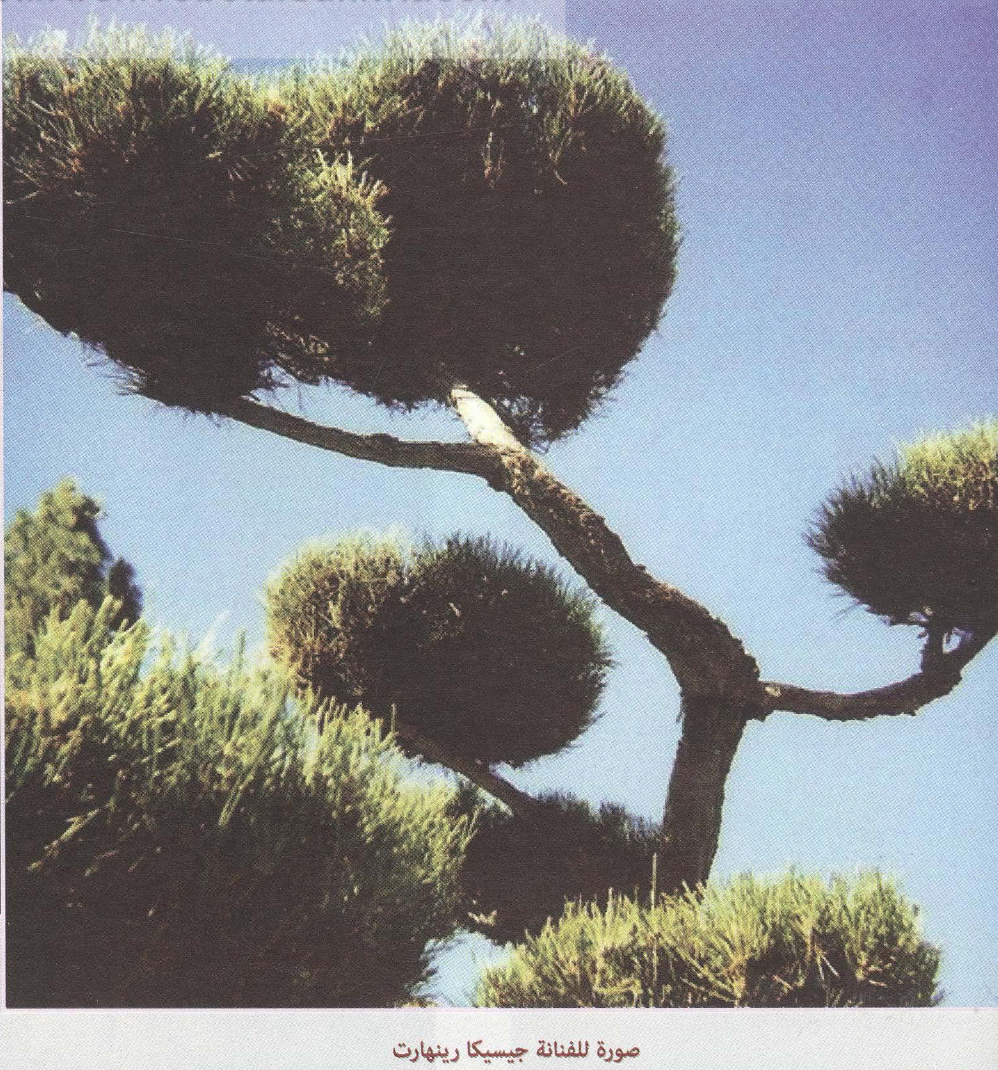
وعزز من شعبية التصوير الرقمي ظهور وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي التي حلت تدريجيا، بكل قوة، محل الألبومات التي اعتاد الناس في الماضي الاحتفاظ بصورهم الورقية داخلها، والتي تلاشت هي الأخرى أو كادت.

لكن هذه الأسباب نفسها ربما كانت من الدواعي القوية لعودة الصور الورقية والتصوير الفوري في ثوب جديد.

فايزة المصري
ناقدة - واشنطن



المصورة الفنية جيسيكا رينهارت



صورة للفنانة جيسيكا رينهارت



عندما اختفت «البولارويد»

في العام 1948 أحدث إدوين لاند ثورة في عالم التصوير بابتكاره الكاميرا البولارويد، فمع استخدام هذه الكاميرا التي تقدم صورا فورية، لم يعد المصورون في حاجة إلى التقاط صورهم على فيلم داخل الكاميرا، ثم الذهاب إلى معمل متخصص لمعالجة الفيلم واستخراج الصور. كل ما عليهم هو أن يستخدموا الأفلام الخاصة بهذه الكاميرات التي كانت بمنزلة كاميرا تصوير ومعمل تحميض أفلام في آن واحد.

ففي داخل الكاميرا البولارويد (التي بدت كصندوق صغير) يوجد ورق تصوير ونيجاتيف ومواد كيميائية لتثبيت الصورة ومواد كيميائية أخرى لوقف تفاعل المواد السابقة عند حد معين، كل ذلك قبل أن تخرج الصورة من الكاميرا في ظرف دقائق معدودة.

وخلال النصف الثاني من القرن العشرين بلغ التصوير الفوري ذروته بظهور موديلات مختلفة من الكاميرا البولارويد. لكن، وكما هي الحال بالنسبة إلى كثير من المبتكرات في حياتنا، فإن الذروة غالبا ما يعقبها انحدار، والصعود يقابله هبوط. وهكذا لم تستطع الكاميرا البولارويد أن تصمد في منافسة الكاميرا الرقمية، فأعلنت الانسحاب تماما من الساحة عندما قررت الشركة في العام 2008 التوقف نهائيا عن إنتاج أفلام جديدة، بل وقامت ببيع مصانع إنتاجها.

مشروع مستحيل

في العام نفسه الذي قررت شركة بولارويد تصفية عملياتها الإنتاجية وقامت ببيع معدات الإنتاج تجمع مجموعة من المديرين والعاملين بالشركة وقرروا الاكتتاب فيما بينهم لشراء بعض هذه المعدات للاستمرار في إنتاج أفلام على نطاق محدود يتكافأ وعدد كاميرات البولارويد القديمة التي مازال الناس يستخدمونها. قاموا بشحن بعض هذه المعدات من أمريكا إلى هولندا، واستغرق الأمر منهم عامين من المحاولات حتى استطاعوا في العام 2010 إنتاج أول جيل من هذه الأفلام. وأطلق هؤلاء على مشروعهم الجديد اسم «المشروع المستحيل».

تقول كيسي بيكر رئيسة فرع الشركة في أمريكا واسمها Impossible America «مستحيل-أمريكا»: «كان الاسم معبرا تماما عن المشروع، ففي تلك الفترة بدت شعبية الكاميرا الرقمية في تصاعد مستمر، وبدا صمود التصوير الفوري باستخدام البولارويد دربا من المحال. لكنهم على أي حال كانوا مجموعة من المغامرين، أو ربما أصحاب الرؤى النافذة الذين اعتقدوا أن الشعبية الجارفة للتصوير الرقمي قد لا تعني بالضرورة نهاية التصوير الفوري. فحتى مع توقف إنتاج الكاميرا البولارويد، كانت التقديرات تشير إلى أن هناك أكثر من مائة مليون كاميرا موجودة بالفعل، بما يعني وجود طلب وسوق لأن كثيرين من أصحاب هذه الكاميرات سيقبلون على شراء أفلام جديدة للاستمرار في استخدام كاميراتهم القديمة».

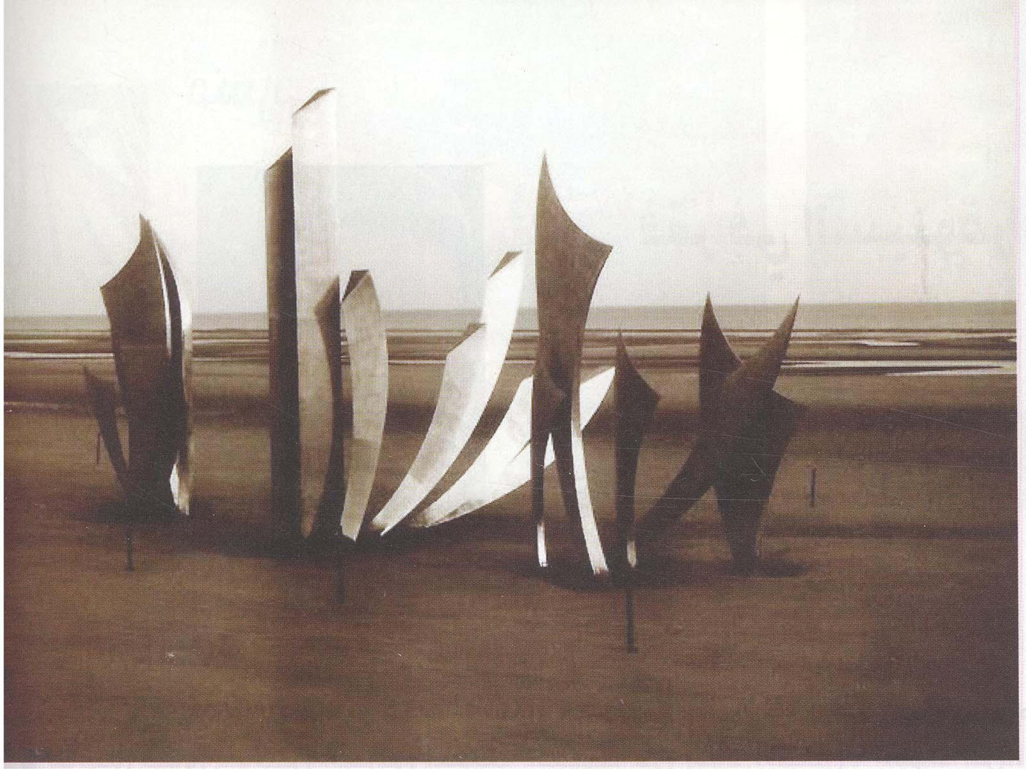
لم يكتف المشروع بإنتاج أفلام البولارويد فقط، بل قاموا كذلك بأعمال الصيانة والتجديد لكاميرات البولارويد القديمة التي مازال الناس يستخدمونها. ولم تكن تلك هي الشركة الوحيدة التي واصلت إنتاج أفلام البولارويد، بل اكتشفت شركات أخرى، من بينها شركة فوجي Fuji الشهيرة، أن التصوير الفوري لن يخرج تماما وإلى الأبد من المنافسة في الأسواق، فواصلوا إنتاج أفلام خاصة لهذه الكاميرات بكميات محدودة.



نيو أورليانز - لويزيانا







شاطئ أوماها للفنانة جيسيكا رينهارت

اتجاه وليس تقليعة

من المدهش أن الإقبال على شراء أفلام التصوير الفوري لكاميرات البولارويد القديمة راح يتزايد بشكل مطرد، مما دعا المتخصصين إلى التأكيد أن عودة التصوير الفوري يمثل اتجاها جديدا في دنيا التصوير وليس مجرد تقليعة أو حنينا إلى الماضي.

تقول بيكر: «الحنين إلى الماضي دافع مهم وراء إقبال البعض على مواصلة استخدام كاميراتهم القديمة وشراء أفلام جديدة لها. لكن المدهش أن الإقبال متزايد أيضا من جانب أبناء الأجيال الأصغر سنا، ممن لم يتعاملوا في حياتهم قط سوى مع الكاميرات الرقمية، ولم يعرفوا الصور إلا في هيئتها الإلكترونية. إنهم جيل الإنترنت والفيس بوك الذين يمثل التصوير جزءا مهما من أدوات اتصالهم بالآخرين ويميلون إلى توثيق كل شيء تقريبا في حياتهم اليومية من خلال التقاط الصور ونشرها على الإنترنت».

فقد اكتشف كثيرون، بعد كل هذه السنوات، أن العالم الافتراضي الذي يقضون فيه معظم أوقاتهم للعمل والتسوق أو للتواصل والاجتماعيات، قد لا يكون أمينا تماما على ذكرياتهم. فالصور التي يلتقطونها ويتبادلونها والتي توجد في مكان ما على الفيس بوك، أو في ملف خاص على جهاز الكمبيوتر أو على «فلاش درايف» أو حتى على إحدى سحب الفضاء الإلكتروني البعيد، عرضة للنسيان أو الضياع.

تقول بيكر: «يمكن تفسير الإقبال المتزايد من جانب أبناء الجيل الأصغر سنا على استخدام كاميرا البولارويد بأنها بالنسبة إليهم ابتكار جديد، على الرغم من كونها من منتجات القرن الماضي! فهم سيحصلون على صور فورية في هيئة ورقية، وكل صورة تمثل لقطة فريدة، تمثل الحقيقة في لحظة بعينها. كما راق هؤلاء الكيفية التي تعمل بها كاميرا البولارويد والطريقة التي تخرج بها الصورة من رحم الكاميرا، كأنها مولود، قبل أن تأخذ ملامح الصورة في الظهور تدريجيا».

سحر البولارويد

وإذا كان التصوير الفوري قد اجتذب المصورين الهواة، فإنه بالنسبة إلى المصورين المحترفين أداة مهمة من أدوات التعبير. هذا ما تؤكده الفنانة جيسيكا رينهارت من لوس أنجلوس بكاليفورنيا، والتي تشارك في العديد من المعارض الفنية الخاصة بصور البولارويد، سواء تلك التي تقام في أمريكا أو عبر أوروبا.

تتذكر رينهارت التي تبلغ الرابعة والثلاثين من العمر كيف كانت الكاميرا البولارويد جزءا مهما من دراستها للتصوير بجامعة كاليفورنيا، وعلى الرغم من عدم إنتاج أجيال جديدة من هذه الكاميرا فإن معظم المصورين التجاريين كانوا حتى وقت قريب يستخدمونها لالتقاط صور تجريبية قبل التقاط الصور النهائية للأشخاص الذين يصورونهم. أما بالنسبة إليها كمصورة فنية فالأمر مختلف: الكاميرا البولارويد بالنسبة إليها كالفرشاة في يد الرسام.

تقول: «بوصفي فنانة أعتقد أن الكاميرا البولارويد تمنحني قدرة على التعبير بدرجة أفضل من الكاميرا الرقمية؛ فالصور التي يتم التقاطها بالكاميرا البولارويد تحمل لمحة فنية خاصة، ربما بسبب الألوان الدافئة، أو لأن اللقطة تعبر عن حقيقة غير متكررة وغير قابلة للتحوير أو التغيير، كما تعكس دفئا من نوع ما، بعكس اللقطات الرقمية التي تكاد تخلو من الشاعرية؛ لأن الألوان فيها تكون حادة، واقعية زيادة عن اللازم، كما تكون قابلة للتلاعب في مفرداتها بما يفقدها عنصر التميز كصورة أصلية».

تكامل لا تنافس

تدور منذ عدة سنوات في أوساط الفنانين والمصورين نقاشات حول التصوير الرقمي مقابل التصوير باستخدام الأفلام؛ أيهما يمنح الفنان إمكانات أفضل؟ وأيهما ستكون له الغلبة في نهاية المطاف؟ ولا تبدو المصورة رينهارت متحمسة كثيرا لمثل هذه النقاشات، بل تتساءل: هل لا بد أن نختار بين هذا أو ذاك؟ ألا يمكن أن يتعايش الاثنان معا ويكون في مقدور الفنان أن يحصل على مزايا كل ما هو متاح؟

تقول: «شهدت السنوات الأخيرة ابتكارات تتيح فعلا للمصورين المحترفين والهواة الاستفادة من النظامين الديجيتال والأنالوج... وهناك فنانون مصورون يحولون اللقطات الرقمية إلى صور يحتفظون بها على أفلام تصوير، أي يوجد «نيجاتيف» للصور الإلكترونية. ومن أحدث المخترعات التي طرحت في الأسواق أخيرا جهاز يطلق عليه المعمل الفوري **Instant Lap** ويمكن، من خلاله بكل سهولة، نقل الصور الرقمية التي نحتفظ بها على الهاتف الذكي أو الأجهزة اللوحية من حالتها الإلكترونية إلى صور بولارويد».

لقد أطلقت التكنولوجيا الآفاق أمام المبدعين، أطلقت حرية الاختيار والتجريب بما يسمح بالتقاط صور تعكس خصوصية نظرة الفنان للحقيقة عبر عدسة الكاميرا.

فقر في السينوغرافيا وعلامات استفهام

بدر البدور والبير المسحور



المخرج باسم قناوي

على خشبة مسرح الدسمة، قُدِّم العرض المصري «بدر البدور والبير المسحور»، تأليف سهام عبدالسلام، وإخراج باسم قناوي، ولكن العرض أعقبته العديد من ردود الأفعال - سواء من الجمهور الكويتي أو المصري - التي رأته «مخيبا للآمال» بعض الشيء، الأمر الذي لا يتناسب مع عرض ينتمي إلى مسرح قومي عريق، وإلى دولة لها باع طويل في مسرح الطفل والعرائس!

يحيى عبدالرحيم
صحافي- الكويت

قبل الولوج إلى كل تفاصيل العرض لا بد من الإشارة، بداية، إلى أن العمل من إنتاج المسرح القومي المصري للطفل، وتدور قصته حول الفتاة «بدر البدور» التي تتربى على قيم الاعتماد على النفس ومواجهة الصعاب وتحدي الذات، والأهم الثقة الكبيرة الممنوحة لها من قبل والديها اللذين يربيانها على الصراحة وعدم الخوف من المجهول وعدم تصديق الخرافات التي قد تقتل أي إبداع يتولد لدى الطفل، ففي الوقت الذي يؤمن فيه معظم من في القرية بوجود «القصر المهجور» و«الغولة»، وهي من المخلوقات الوهمية التي تُحكى للأطفال في مصر من أجل تخويفهم وردعهم، لسماع كلام الآباء والكبار بصفة عامة، وهي مخلوقات قادرة على إثارة الرعب في نفوس الأطفال، وعرقلة أي محاولة من جانبهم لإثبات قدراتهم الذاتية، وتقوم «العرافة» بنشر هذه المخاوف والخرافات بين سكان القرية، وهي امرأة تكره إعمال العقل، وتسعى بكل الطرق إلى تضليل من حولها ليسهل عليها السيطرة على الآخرين، لكن كل ذلك لا ينطلي على «بدور» التي تستخدم عقلها طوال الوقت ولا تصدق الخرافات، بل إنها في مشاهد كثيرة تواجه العرافة نفسها وتصرخ في وجهها: «مفيش أمنا الغولة»، وهو أمر ينتشر رويدا رويدا في القرية، حتى تأتي اللحظة التي تقرر «بدور» فيها الصعود إلى الجبل والذهاب إلى «القصر المهجور».

و«الغولة»، وهو قرار صعب جدا لم يتخذه حتى رجال القرية، ولكن طبيعة التربية التي تلقتها «بدور» تحتم على شخصيتها الإقدام على هذه المغامرة والمخاطرة في آن، وهو أمر يؤكد مدى أهمية التربية ودور الوالدين في تربية أبنائهما على الجرأة والشجاعة والإقدام، فإما أن يكبروا في المجتمع مواطنين أقوياء وصالحين، وإما أن يسلكوا الطريق المخالف كضعفاء وفاسدين.

مغامرة

الأب والأم لا يترددان في السماح لابنتهما «بدر البدور» في الذهاب إلى هذه المغامرة، ويرافقها في هذه الرحلة صديقها الطفل «نور»، وعندما يصلان إلى البئر يكتشفان أن سبب جفاف مياهها، وبالتالي معاناة سكان القرية مع العطش هو حاجتها إلى التنظيف من التراب والمخلفات، وعندما يحدث ذلك تظهر المياه مرة أخرى ويرتوي كل أهل القرية، وتدور عجلة العمل وزراعة الحقول مرة أخرى، وفي الخطوة التالية تكتشف «بدور» وصديقها «نور» أن «الغولة» ما هي إلا أميرة جميلة وطيبة، وليست شريرة كما هو شائع عنها، وهي تعيش في القصر المهجور بسبب وشاية الوزير الشرير لدى والدها الملك، عندما أوهمه بأن ابنته تطمع في الحكم بدلا منه، وعندما تعود «بدور» إلى القرية تبلغ السكان بهذه الأمور، ويكتشفون أن حياتهم كانت جحيما بسبب أوهام وأكاذيب تغلف حياتهم من دون أن يعملوا عقولهم في فهم ما هو حقيقي وما هو خرافي، والعرض جيد من هذه الزاوية التي يتوجه فيها إلى عقل ووجدان الطفل، وضرورة إثارتهما للتفكير والمشاركة الإيجابية في المجتمع الذي يعيشون فيه.

مثالب

إذا كان العرض يحمل قيمة إيجابية فيما يتعلق بأسلوب الوالدين اللذين يربيان ابنتهما على الشجاعة والتعليم والتعلم، فإنه على الجانب الآخر كانت هناك عدة مثالب في العرض، بدءا من سوء نظام الصوت الذي أخفى كثيرا من تفاصيل الحوار بين الأبطال، وكذلك فقر مستوى الديكور والسينوغرافيا الذي لم يرقَ إلى حالة الإبهار التي يجب أن يتميز بها مسرح الطفل في معظم الأحيان، بهدف جذب انتباهه إلى مستوى الرؤية البصرية له، حيث افتقد العرض الإضاءة المعبرة عن الأحداث، وأيضا عدم وجود المؤثرات الصوتية الجاذبة لأذن الطفل.

ثم إن العرض ناقش قضية زواج القاصرات، وهي قضية لا تناسب مسرح الطفل قبل كل شيء، وبالتالي يفترض عرضها ومناقشتها في مسرح الكبار، لا مسرح الأطفال؛ حيث لم يراعِ عرض «بدر البدور والبير المسحور» براءة الجمهور وعدم وعيهم بالقضية، وتناول ما يمارسه بعض الآباء في القرى ضد بناتهم من كبت حرياتهن وحرمانهن من التعليم، ودفعهن إلى الزواج وهن في سن صغيرة، والنظر إليهن باعتبارهن عارا، وهي نظرة لاتزال مترسخة في الريف المصري، برغم زيادة التوعية الموجودة الآن عبر وسائل الإعلام، وعلى الرغم من تدني نسبة



مشهد من مسرحية «بدر البدور والبير المسحور»

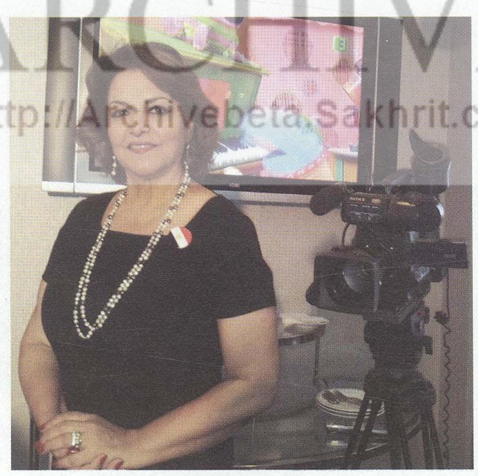


عزة لبيب في دور الزوجة أمام فادي خفاجة

الأمية مقارنة بالعقود السابقة في مصر، لايزال إنجاب البنات سُبة وعارا لدى البعض، بينما إنجاب الذكور شرف ووجاهة، وبرغم خطورة وأهمية هذه القضية المتجذرة لدى بعض الفئات، فإن العرض اختار طرحها للطفل بمستوى سطحي وبمعالجة ساذجة ومضرة في الوقت نفسه، من خلال صوت الراوية في العرض، وهو صوت الفنانة الكبيرة ليلى طاهر، حيث نجدها تصف بشرة «بدر البدور» بأنها بشرة سمراء بسبب خروجها من المنزل وتعرضها للشمس، وكذلك تصف جسدها بكلمة «الخشن»، ولأنها فتاة جريئة فهي تخرج من المنزل، وتتسلق الأشجار، وتستقبل المدرسين في بيتها لتلقي العلم، بينما الراوية نفسها تصف البنات اللاتي يقبعن داخل المنازل بالجمال وببياض البشرة وروعة ضفائر الشعر، وهي صورة جميلة تتمناها كل بنت لكي تزداد جمالا، ومن هنا يقع العرض في التناقض والسذاجة مرة أخرى: فكيف يهاجم وضعا مزريا داخل القرى والنجوع لكبت البنات، بينما يقول في الوقت نفسه لهن إن هذا الكبت سيجعلكن أكثر جمالا ودلالا، بينما البنت التي ستخرج من المنزل وتتلقى تعليمها، وتواجه المجتمع ستصبح مع الأيام فتاة خشنة، فمع أي النموذجين ستتعاطف البنات وسيتعاطف الجمهور؟! ومن هنا لا أعرف لماذا طرح كل من المخرج والمؤلفة هذه القضية أصلا؟!

أبعاد الشخصية المسرحية

أما على مستوى التشخيص وتقمص الأدوار، فلم يكن معظم الفنانين في أفضل حالاتهم، سواء عزة لبيب في دور «الأم»، وفادي خفاجة في دور «الأب»، وبقية الأطفال، ولم يبرز منهم سوى الطفلة التي جسدت شخصية «بدر البدور»، بل إنه لم يكن من اللائق أصلا أن تجسد الفنانة عزة لبيب (حوالي 50 عاما) دور الأم وزوجة الفنان الشاب فادي خفاجة (حوالى 30 عاما)، خاصة أن الحركة الجسدية لـ عزة لبيب كانت بطيئة جدا،



عزة لبيب

وتفتقد المرونة والخفة اللازمتين للمسرح بصفة عامة ولمسرح الطفل بصفة خاصة، وهو أمر لا تُسأل عزة لبيب عنه، ولكن يُسأل مخرج العمل عنه، فهو الذي ارتضى لنفسه أن ينصاع لرغبة ممثلة فقدت وهجها فوق مسرح الطفل، كما أن أداء الممثل فادي خفاجة لدور الزوج والأب كان سطحيا ولم يلامس شغاف الشخصية من الداخل. إخراج العمل بصفة عامة افتقد الرؤية الإبداعية، وجماليات المشهد البصري القادر على جذب الطفل، وكذلك وضح في أحد المشاهد عدم حرص المخرج على تنفيذ عمله بصورة احترافية إبداعية لائقة، فعندما كانت الطفلة «بدر البدور» تخرج إلى «كالوس»، وهي طفلة، ثم تدخل من «كالوس» آخر وهي تكبر مرة بعد مرة، إلى أن تصبح فتاة، كنا نجد أن الطفل «نور» الذي هو في نفس مرحلتها العمرية يخرج ويدخل معها وحجمه هو نفسه لم يتغير، بينما جسد «بدر البدور» يكبر وينمو، وهو أمر مثير للاستغراب، حيث عدم منطقية المشهد! يبقى أن نقول إن مسرحية «بدر البدور والبير المسحور» عمل يحمل قيمة فكرية كبيرة من أجل تحفيز الأطفال على التفكير ومواجهة مخاوفهم، ولكنه نُفذ بمستوى متواضع جدا، وبديكور فقير، وبصيغة ورؤية إخراجية لم تواكب ذكاء الطفل والجمهور الذي يتوجه إليه بصفة عامة.

فريق العمل

التأليف: سهام عبدالسلام

الإخراج: باسم قناوي

السينوغرافيا: فيليب بولس

التمثيل: عزة لبيب وفادي خفاجة ومي الغيطي وهادي بركات

أداء صوتي: ليلى طاهر



مخلوقات شكسبير العجائبية تملأ المسرح بالفزع وتحيطه بالشعر

رؤية مبتكرة لـ «حلم ليلة صيف»

بعد أن ذاع صيتها وأصبحت من أشهر مخرجي المسرح الألماني المعاصر، حلت المخرجة الألمانية الشابة آنا بيرجمان ضيفة على مسارح السويد؛ لتقدم عروضها المثيرة للجدل، والتي غالبا ما تقدم رؤية مغايرة لإحدى كلاسيكيات الأدب المسرحي. فبعد أن أخرجت في العام الماضي مسرحية «ما الذي حصل بعد أن هجرت نورا زوجها؟» المأخوذة عن مسرحية الكاتب النرويجي هنريك أبسن الشهيرة «نورا»، أقدمت هذا العام على اجتراح مسار جديد نحو كلاسيكيات شكسبير لإعادة إنتاجها بلغة العصر ومفاهيمه ومعاييره. وهي بهذا لا تنحو إلى عصرنة النص من خلال إنتاجه بتقنيات حديثة، وإضفاء لبوس عصري عليه فقط، بل إنها تقدم قراءات مبتكرة للمضامين الشكسبيرية المتعددة الأبعاد، وتثير أسئلة جديدة واستفزازية تتعلق غالبا بقيم حياتنا الاجتماعية المشتركة وتحولاتها.

كريم رشيد
كاتب ومخرج مسرحي يعمل ويقيم في السويد

في هذا العرض الذي أعد نصه المسرحي أولف بيتر هالبرج عن «حلم منتصف ليلة صيف» لشكسبير تعبئ آنا بيرجمان المسرح بأنماط متنوعة من الأشباح والجان، أشباح الموت والماء والهواء والنار، وتُطلق إلى جانبها الحواري التي تطير في فضاء المسرح وتحط على بركة ماء تُبدع سينوغرافيا العرض بتقديم تجسيدات بصرية مبتكرة لها، وتستحضر أرواح الموتى وتزج بهم إلى جانب السحرة والجنيات والخفافيش والوحوش من مصاصي الدماء، وكل ما جادت به أجواء شكسبير العجائبية من مخلوقات خرافية وسحرية، كأنها بذلك تعلن ديمومة سحر المخيلة الشكسبيرية التي تحل مخلوقاتها الهائمة في أجساد وأشكال معاصرة، من دون أن تفقد قدرتها على الدهشة والإبهار، ومن دون أن تتخلى عن وظيفتها الرمزية التي تُحيلنا على رؤية قفا المرآة، روحنا البشرية المكتظة بالفزع والهلع والخوف والفظائع.

في النص الشكسبيري تفر الفتاة الجميلة «هرميا» إلى الغابة برفقة عشيقها «ليساندر»؛ هربا من تعسف أبيها الذي قرر تزويجها من «ديمتروس»، فيتبعها الأخير إلى الغابة بحثا عنها، وترافقه في ذلك «هيلينا» المولعة به، والتي ترفض التخلي عنه لـ «هرميا»، لكن الغابة التي يفرون إليها ليست ملاذا آمنا؛ ففيها تعيش مخلوقات الجان والعفاريت وملكهم «أوبريون» الذي يعاني الضجر والكآبة والعجز الجنسي؛ مما عمق خلافه مع زوجته ملكة الجان (تيتانيا) التي تهجره لتعيش بعيدا عنه وتتبنى طفلا من بني البشر من بلاد «بنغلاديش»، مما يثير حقد «أوبريون» عليها، ويجعله يخطط لاستعادتها وتلقينها درسا، وبمجرد أن يقع نظر ملك الجان على الشباب العشاق الهاربين إلى غابته؛ حتى يثيروا انتباهه وشفقته، فيطلب من مساعده «بوك» أن يُلقي على «ديمتروس» سحره ليوقعه في غرام «هيلينا» التي تتبعه بدلا من اللهاث خلف «هرميا»، لكن ذلك المساعد الأحمق يرتكب خطأ فظيعا فيُسقي سحره لـ «ليساندر» بدلا من ديمتروس، فيصبح كل شيء خطأ وتضج الغابة بالصراع. وفي الوقت ذاته يكون أتباع ملك الجان منشغلين في إعداد عرض مسرحي رومانسي إغريقي احتفاء بمليكهم الذي يخطط لاستعادة مليكته، لتكون لعبة المسرح داخل مسرح هي الاطار العام الذي يُشكل بنية النص المسرحي.



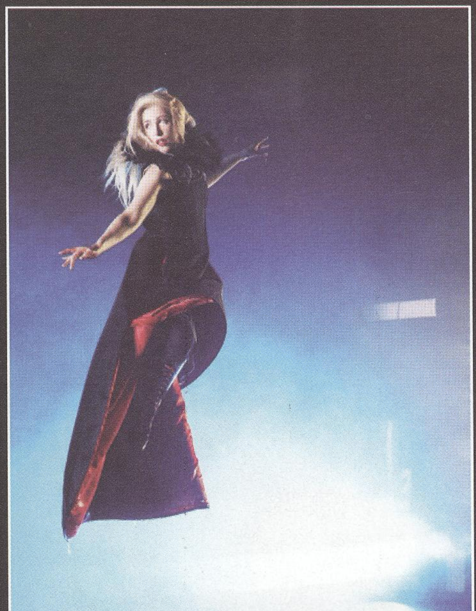


عرض معاصر وشخصيات مبتكرة

أما عرض آنا بيرجمان الذي قدمته فرقة المسرح البلدي في مالمو فقد أراد أن يكون قريبا من حياتنا اليومية المعاصرة فجعل مكان مشهده الأول في أحد النوادي الليلة للمدينة، حيث تلتقي الشخصيات الرئيسية في الحكاية الشكسبيرية (هرميا، وليساندر، وهيلينا وديمتروس) شبان وفتاتين يجمعهم حب عاصف يتنازعون فيه بعضهم على بعض من كل الجهات. تجعلهم مخرجة العرض يجتمعون في بار ليلي يشوبه الغموض والشبهات حول قصص مفزعة لجرائم الـ «فامبير» مصاصي الدماء. ولم تكن تلك الإزاحة المكانية هي المعطى الوحيد الذي يدفع بالعرض نحو سمته المعاصرة، بل اجتمعت كل مقومات العرض من ملابس وإكسسوار وإضاءة وموسيقى وسينوغرافيا لتقديم مقترحات جمالية بديلة، ولمواجهة تحدي البلاغة الشعرية الشكسبيرية، وجزالة التعبير اللغوي، وعمق الفكرة الفلسفية والتعقيدات النفسية المركبة للشخصيات. ومن بين أطرف وأغرب الإضافات التي شهدها العرض هي إحالته الشخصيات الشكسبيرية، مثل «أوبيرون - ملك الجان والأشباح» إلى ملك الفامبير مصاصي الدماء، متخذا هيئة مالك البار والنادي الليلي في المدينة، يُسقي زبائنه الخمر والمخدرات، في محاولة منه لمداواة ضجره وكآبته الدائمة بامتصاص دمهم. أما نادل البار فهو أحد مصاصي الدماء واسمه «أوجست ستردنبرج»، في تمويه مثير للجدل ولا يخلو من الدعابة في استعارته لاسم وشخصية الكاتب السويدي الشهير أوجست ستردنبرج.

ومن الشخصيات الطريفة الأخرى التي يزج بها معد النص إلى جسد النص الشكسبيري، فضلا عن شخصية أوجست ستردنبرج شخصية أخرى هي شخصية المخرج السويدي الراحل «أنجمار بيرجمان» الذي يظهر على شكل دمية ترتدي قبعة الرأس التي اشتهر بارتدائها بيرجمان، وكذلك عبر قناع كاريكاتيري يمثل ملامحه الرئيسية. ولم يكن ذلك الاستحضار اعتباطيا على الإطلاق، بل جاء متساوقا مع مواصفات شخصية «بوكر» الذي هو - حسب النص المُعد - مخلوق قادر على التحول والتنوع من شكل إلى آخر، ولذا فقد جسدته ممثلة برعت في تحريك دمية تلتصق بجسدها فتكون هي والدمية كأنهما شخص واحد في جسدين منفصلين. وتغير الدمية صوتها وقناعها وحركتها مع استحضار كل شخصية جديدة.

وفي متوالية حاشدة من الأحداث الطريفة التي لا تخلو من الرعب والفزع تجري وقائع المسرحية، حيث إن أوبيريون صاحب النادي الليلي الذي يصارع الضجر والفراغ يبحث عما يسليه فيسقي أولئك الشباب شرابا قويا ليتسلى برؤيتهم ثملى، لكن جمال وسحر «هرميا» يغلبه فيقع هو الآخر في غرامها لتتسع دائرة الصراع والنزاع الذي يحيل الحب على أحد أسباب الجريمة والهلع. وفي البار أيضا يعمل طباخ ماهر مولع بالكتابة المسرحية، مشغول بكتابة مسرحية رومانسية عن قصة حب مأخوذة عن الأساطير الأغريقية يستمدها من كتاب «فن الهوى» لـ أوفيديوس، يقدم الطباخ نصه المسرحي إلى نادل البار أوجست ستردنبرج الذي يعبر عن عدم رضاه عن النص واستيائه من ركاكته، مما يُشعل صراعا جانبيا بينهما تكون ساحته مطبخ النادي الليلي وباره، ويشكل خطا موازيا للصراع الرئيسي الذي تدور وقائعه في المكان ذاته. وعلى ضفة أخرى يشكل ظهور «تيتانيا - ملكة الجان والعفاريت والفامبير مصاصي الدماء» منعطفا في البناء الدرامي، حيث إنها عشيقة مالك البار الذي هجرته وعاشت بعض سنوات حياتها بعيدا عنه، ثم عادت ومعها طفل تبنته من بين أطفال بنجلاديش، في تحوير على نص شكسبير يزج بموضوع علاقة الإنسان في الدول الغنية مع شعوب الدول الفقيرة، فيستفز حضورها أوبريون الذي يحاول مداواة ضجره وكآبته وعجزه الجنسي بامتصاص دم البشر وممارسة الرذيلة معهم، واغتصابهم في مشاهد مقززة وبشعة خففت من حدتها تلك المسحة الكوميدية التي أضفاها الأسلوب التمثيلي والإخراجي للعرض. يلتفت أوبيرون إلى الطفل الذي تبنته عشيقته ويرى فيه ضحيته الجديدة التي يريد امتصاص دمها؛ ليستمد منه طاقة أخرى لوجوده كفامبير، فيطلب من أحد أتباعه أن يساعده للحصول على ذلك الطفل الذي تحميه «تيتانيا»، وبينما يتنازع الشابان والفتاتان على جمرات العشق الذي يدورون حول نيرانه المتقدة في ذلك البار الصاخب، يأتي طباخ النادي الليلي ليبدأ تدريباته على نصه المسرحي الرومانسي الذي لا يخلو هو الآخر من وقائع دموية في فضاء ذلك البار، وفي أثناء إعداده لبعض الملحقات يجرح الطباخ يده فينزف دمه، وتثير رائحة الدم شهية أحد الوحوش المجتمعة في البار، وتدفعه لشفطه من أصبعه؛ مما يوقع الطباخ ذاته تحت أثر سحر مصاصي الدماء (الفامبير)، لكنه لا يتحول إلى فامبير عادي بل إلى ذئب في هيئة إنسان، فيبدو الممثل فجأة وقد غزا الشعر الكثيف جسده بالكامل وغطى وجهه، وطالت أنيابه وتغير صوته، في تنويع آخر على شخصيات الفامبير التي هي كائنات متخيلة في شكل إنسان ميت يستعيد وجوده عبر الإحلال في جسد آخر لإنسان حي، وهي تعيش على مص دماء الآخرين للحصول منهم على طاقة تضمن لها استمرار وجودها في الجسد الذي تحل فيه، وفي الوقت ذاته تحوّل ضحاياها إلى مصاصي دماء ينتمون إلى الفصيلة ذاتها ويعيشون على ضحايا جدد، مما يجعل تلك



الكائنات تنتشر بسرعة مثيرة للهلع والخوف، وتبدد حولها الدماء والأرواح. كأنها بذلك استعارة أدبية وابتكار لصورة متخيلة لما يشهده واقع العالم المعاصر من فظائع يتحول فيها بعض البشر إلى مشعلين لحرائق الحروب والقتل الجماعي والمجازر الجماعية والإرهاب الذي يحصد أرواح الأبرياء. وتلك الكائنات الوحشية المتخيلة تبدو على هيئة بشر عاديين لكنها تعيش في الظلمة ولا تطيق ضوء الشمس، ولهذا فإنها تصحو في الليل فقط لتعيث حولها رعبا وإبادة وهي تغرس أنيابها التي تشبه أنياب الذئاب في أجساد ضحايا جدد كل ليلة. وهذه الشخصيات الخرافية بدأت ظهورها في الحكايات والقصص الشعبية في مجتمعات جنوب أوروبا الغربية، مثل رومانيا وهنجاريا، ثم صارت من بين الشخصيات الشائعة في روايات وأفلام الرعب التي كانت أشهرها رواية «دراكولا - مصاص الدماء» التي كتبها المؤلف الأيرلندي برام ستوكر 1897.

الأحداث في نسق لعبة «حية ودرج»

وبين تلك الاتجاهات المتناثرة للصراع الدموي بين شخصيات العرض تتعرض «لوسي» (إحدى العاملات في البار) لهجوم من «أوبيرون» الذي يغويها إليه ثم يغرس أسنانه فيها ليمتص دمها ويتركها للموت، غير أن «تيتانيا» تندفع لإنقاذها كيدا في أوبيرون، وذلك من خلال إلقاء سحرها عليها وإحالتها إلى مصاصة دماء، وهكذا تنضم «لوسي» هي الأخرى إلى عالم الوحوش الكاسرة، وتغادر عالمها البشري. أما أوبيرون فيواصل اندفاعه للحصول على الطفل الذي جلبته «تيتانيا» معها راغبا في التهامه؛ فيعمل على إعداد المكائد للحصول عليه، وبمساعدة من أحد أعوانه يتمكن أخيرا من ذلك، فنرى كيف يلتهم «أوبيرون» ذلك الطفل الصغير، فيما تعرض الشاشات الجانبية الكبيرة مقاطع صورية مختلفة من أحداث دراماتيكية من التاريخ العالمي المعاصر تصور الحروب والانقلابات السياسية والأحداث الكبرى التي شهدها العصر الحديث. وتتواصل الوقائع في مجريات متشابكة حتى يبدو كأنها تندفع باستمرار نحو التلاحم والتعقيد أكثر من اندفاعها نحو الحل، خصوصا بعد أن يغط «ديمتروس» وحبيبته «هيرما» في غفوة تعب بعد مطارحة جسدية صاخبة، عندها يأتي أحد أتباع مالك البار والذي كان عليه أن يجعل «ديمتروس» يتناول بعض المخدرات السحرية فيعطيها عن طريق الخطأ إلى الغريم «ليساندر»، ولذلك الإكسير المخدر تأثير سحري يجعل من يتناوله مغرما بأول من يراه عند صحوته، فيصدف أن يصحو «ليساندر» وتكون «هيلينا» أول من يقع بصره عليه، فيسعى خلفها محموما بحبها ومهووسا بها، فيما هي تنظر إليه غير مصدقة لما يجري، ظانة أنه يسخر منها ويتلاعب بها، فتعنّفه وتتشاجر معه.

وفجأة، وبفعل ذلك الخطأ، يتغير مسار الأحداث من جديد، ويبدأ نزاع جديد بين «ليساندر» و«ديمتروس» حول «هيلينا» هذه المرة، وليس حول «هيرما» التي تجد نفسها فجأة وحيدة ومهجورة، بعد أن كانت محط إعجاب الجميع، وكانت تظن نفسها الصديقة المقربة لـ «هيلينا». غير أن ذلك لا يدفعها إلى الجزع والاستسلام، بل إنها تندفع في شجار ونزاع مع غريمتها «هيلينا»، ويفضح ذلك الشجار سرا من بين أهم الأسرار الذي يؤدي هو الآخر إلى منعطف جديد في الأحداث، بعد أن نفهم أن «هيلينا» في الحقيقة ليست فتاة حقيقية بل مموهة، وأنها ليست إلا شابا مخنثا يسعى إلى أن يكون أنثى. وهذا ما يفسر سر أداء ممثل شاب لهذا الدور الذي أجاده ببراعة مدهشة. وهو أمر بدا متسقا مع إحدى سمات عروض المسرح الشكسبيري الذي كان حينها يشهد قيام الشبان بتمثيل الأدوار النسائية. سلسلة شائكة ومعقدة من الأحداث تبدو في بنيتها القصصية أشبه بلعبة «الحية والدرج» التي تنعطف فجأة لتأخذ مسار آخر بمجرد أن تتصاعد فيها الأحداث، فتهبط أو تستدير على غير ما هو متوقع، وتلك إحدى سمات النص الشكسبيري الذي تغالب أحداثه المصادفات والمؤثرات فوق الطبيعية وغير البشرية، وتسيّر مصائر شخصياته إلى ما لم تسع إليه وتتجنبه.

وفي موازاة هذه المتوالية المتدفقة من الأحداث الدرامية العنيفة التي لا تخلو من سمة كوميدية، أو على الأصح جروتسكية، تتوالى المشاهد البصرية التي تتسم بالجرأة والابتكار؛ حيث تقدم مخرجة العرض ومصمم السينوغرافيا «فلوريان آيتي» مفردات مكانية تُسهم في إحالة منصة المسرح إلى فضاء مفزع، فتغرق أرضية المنصة المسرحية بخليط من الماء والدم، يُشكل بركة تطوف فوقها فقاعات بلاستيكية شفافة وكيس كبير من النايلون لتكون منصات إضافية، حيث يجري تمثيل بعض المشاهد داخل تلك الفقاعات، وذلك الكيس الكبير ويتم تصويرها ونقلها مباشرة إلى شاشات عرض كبيرة على طرفي المنصة، تشكل أجزاء من خلفية البار الليلي.

وبعد أن تتعقد شبكة الأحداث وتتفاعل الصراعات يُدرك «أوبيرون - ملك الفامبير وصاحب البار والنادي الليلي» أن كل المسارات التي كان يريد للأحداث أن تجري بها قد اتخذت منحى آخر غير ما توقعه هو، مما زاده اضطرابا وكآبة، فيقرر وقف السحر الذي ابتدأه، لكن ذلك السحر كما الحرب، يبدو إيقاده سهلا للغاية، سريعا وهائجا، أما إيقافه فإنه مُجهد، وبطيء، ومُعقد.

المخرجة الألمانية آنا بيرجمان قدمت رؤية عصرية بتقنيات حديثة لنص شكسبير

تقنيات «الإزاحة والاستعاضة والتحول»

يقوم المبدأ الأساس في المعالجة الإخراجية للعرض على ثلاثة مرتكزات أساسية، أولها «الإزاحة



والاستعاضة والتحول» الذي يقدمه إعداد النص المسرحي، حيث يُنتج معطيات زمانية ومكانية بديلة لمعطيات النص الشكسبيري بدافع إزاحتها نحو الحاضر، ثم يقوم النصب بالاستعاضة عن الرموز والعوالم الفوق طبيعية التي يضج بها النص الشكسبيري برموز معاصرة مأخوذة من حياتنا اليومية، فتتحول المنظومة الدلالية للنص التي يزخر بها النص في هيئته الشكسبيرية إلى منظومة من الدلالات المعاصرة، فالوحوش الكاسرة والمخلوقات العجائبية، مثلا، تتخذ هنا هيئة أصحاب النفوذ والمال من مشعلي حرائق الحروب ومروجي تجارة المخدرات والبغاء. وتبدو تلك العملية القائمة على «الإزاحة والاستعاضة والتحول» عملية مختبرية تجريبية للتعامل مع النص الشكسبيري الكلاسيكي الذي امتلأ بمؤثرات عصره في القرن السادس عشر، وإعادة إنتاجها لجعلها تستجيب لمؤثرات الزمن المعاصر، من دون أن تفارق بعيدا الثيمة الأساسية التي يدور حولها النص الشكسبيري، وهي الحب غير الممكن الذي يقود شخصياته إلى مصائر غير متوقعة، وذلك عبر مجريات ووقائع يبدو فيها الحب ليس كصورة من صور المشاعر الإنسانية السامية، بل سببا لنزاعات وصراعات تكشف عن ضغائن خفية في النفس البشرية تدفع بنا إلى الكراهية والجريمة.

أما المرتكز الثاني الذي يقوم عليه العرض فهو الحفاظ على السمات الشكسبيرية الأساسية للنص الأصلي المتسم بسعة الخيال والمسحة الكوميدية والرومانسية والرعب، حتى بدا ذلك الخليط الشكسبيري الأخاذ متجانسا إلى حد بعيد في ذلك العرض الذي يفيض بمشاهد العنف والقسوة والإباحية والفزع والمشاعر الهائجة بتنوعاتها المتباينة من الهيام إلى الكراهية.

والمرتكز الثالث هو قلب وجه المرآة والنظر إلى قفاها، حيث يظل الهدف الرئيس من كل تلك الإحالات نحو العوالم السحرية وتلابيب الخرافة والشخوص الفوق طبيعية هو النظر في عمق النفس البشرية وخفاياها، فتبدو المخيلة بكل عوالمها العجائبية صورة لدواخلنا وما تنطوي عليه من أسرار، سواء تلك التي تُشعل فينا الحب والسمو، أو تلك التي تقودنا نحو الرذيلة والوضاعة، وتوقد فينا الخوف والفزع.

ولعل من المواصفات الأخرى التي تثير الانتباه، في هذا العرض، هو التحول من لغة إلى أخرى، حيث تكون معظم المشاهد باللغة السويدية، وعدد منها باللغة الإنجليزية، وبعض منها باللغة الألمانية، ولقد حرص مُعد النص ومخرجته على ألا يكون ذلك التحول في اللغة عائقا للتواصل مع الجمهور، بل تنويع يُغني تجسيد الشخصيات الدرامية ويُثريها.

أما الاستخدامات التقنية العالية التي تركزت في إحالة منصة المسرح إلى بركة لخليط من الماء والدم، فجعلت أجساد الممثلين تبدو دائما مبتلة بذلك الخليط السائل، خصوصا بعد عدد من المشاهد الحركية الصاخبة التي تضمنت التدحرج والسحل والصراع والمطارحات الجسدية في تلك البركة التي كان رذاذها يتصاعد ويبلغ في أحيان كثيرة المقاعد الأمامية للجمهور. أما الإضاءة والموسيقى والمؤثرات البصرية والصوتية فإنها جميعا أضفت مؤثرا فنيا عاليا عوّض العرض عن كثير مما يمكن للمؤثرات التقنية أن تمنحه لفيلم الرعب السينمائي. مما جعل العرض المسرحي يرتقي إلى مستوى تأثير الفيلم، وإن يكن أقل منه قدرة على الإيهام الواقعي لكنه ليس أقل تأثيرا ولا أقل ثراء في التعبير الجمالي.

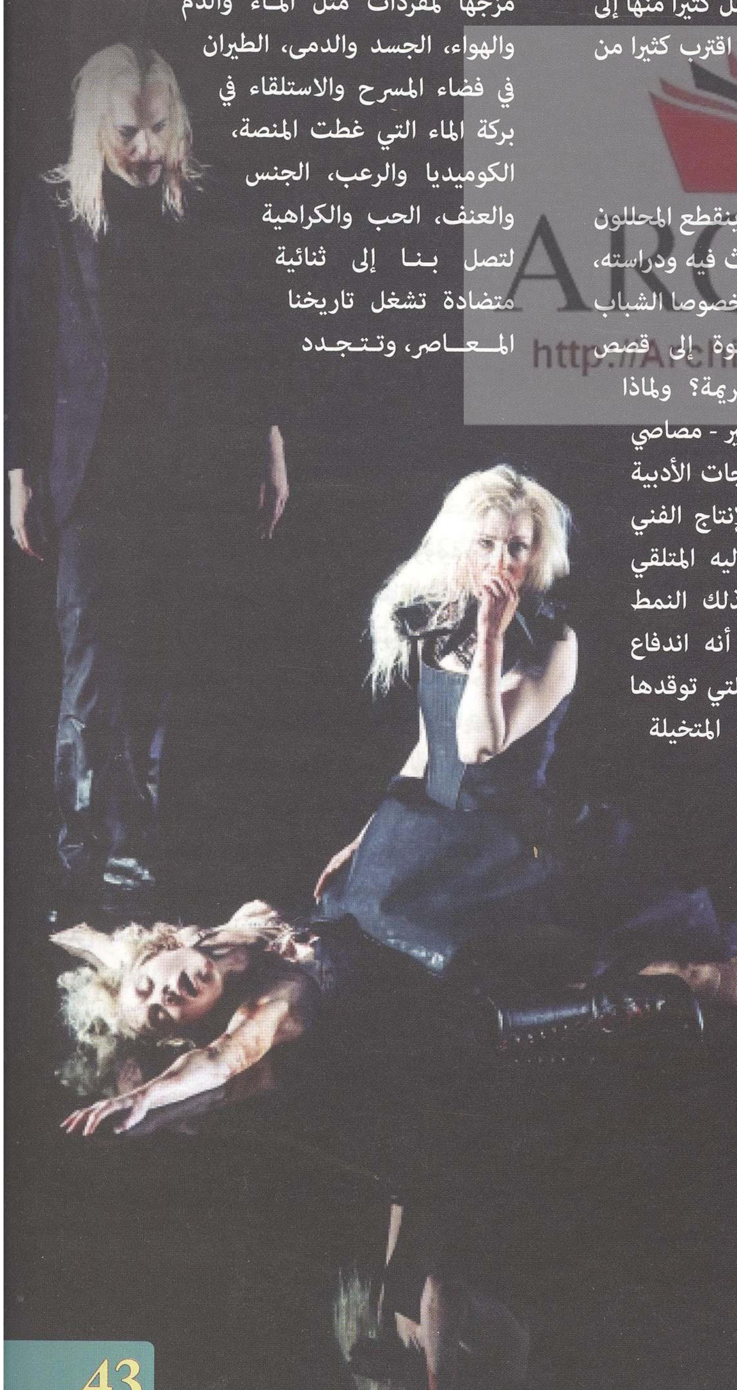
ولكي تكتمل المؤثرات الفنية وتتنوع أجواؤها في عرض دام أكثر من ساعتين من العنف والصخب من دون انقطاع، فقد تخلل العرض عدد من المشاهد الغنائية والموسيقية والرقصات التعبيرية التي أضفت عليه طابعا استعراضيا خفف كثيرا من حدة القسوة والعنف فيه، ونقل كثيرا منها إلى مستوى آخر ونوع آخر من الأداء، اقترب كثيرا من الأسلوب الاستعراضي والكوميدي.

سر انجذابنا إلى الرعب والعنف

ويثير العرض، من جديد، نقاشا لم ينقطع المحللون النفسيون والاجتماعيون عن البحث فيه ودراسته، وهو: ما الذي يجعل كثيرين منا، خصوصا الشباب والشابات الصغار، يندفعون بقوة إلى قصص وأفلام ومسرحيات الرعب والجريمة؟ ولماذا ظهرت من جديد شخصيات الفامبير - مصاصي الدماء لتهيمن على كثير من المنتجات الأدبية والفنية؟ هل تقنيات الكتابة والإنتاج الفني التي تُقدم تشويقا عاليا يشد إليه المتلقي هو سر ذلك الرواج الكبير لذلك النمط من التعاطي الأدبي والفني، أم أنه اندفاع البعض منا نحو الإثارة والشهوة التي توقدها وتؤججها نماذج من الشخصيات المتخيلة لم تعد هيئتها الخارجية تبدو كأنها كائنات مرعبة مختلفة عن البشر؟ فهي كائنات ليس لها قرون ولا يبدو عليها أنها مسخ حيواني، بل إنها شديدة الشبه ببني البشر، أم أنه ذلك الشعور المفقود بالطمأنينة الذي نبحث عنه ونتلذذ به في كل مرة نرى فيه مشاهد مرعبة تقع بعيدا عنا، نرى ونتحسس فظائعها من دون أن يطولنا أثرها؟

لا شك في أن نظريات النقد والتحليل الفني، وكذلك علم النفس الاجتماعي الحديث، سيظل يبحث عن إجابات متنوعة حول العلاقة بين الإنسان والرعب في الحقل الأدبي والفني.

تضفر آنا بيرجمان في هذا العرض ضفائر مختلفة الأنواع، لكنها تنجح بامتياز في جعلها جميعا منسجمة إلى حد كبير، فتضع الرعب والفزع إلى جانب الغواية والجنس، وتحيطهما بالكوميديا والشعر، وبمثل تلك الصياغة تُعبئ فضاء المسرح بمفردات بصرية متنوعة تشكل تكوينا دلاليا يبث العديد من الإشارات المعقدة والمركبة، حتى يبدو كأنها تتعرض لمفهوم خلط الأجناس، من خلال مزجها لمفردات مثل الماء والدم والهواء، الجسد والدمى، الطيران في فضاء المسرح والاستلقاء في بركة الماء التي غطت المنصة، الكوميديا والرعب، الجنس والعنف، الحب والكراهية لتصل بنا إلى ثنائية متضادة تشغل تاريخنا المعاصر، وتتجدد



«امرأة من ورق» إخراج صونيا مكيو واقتباس مراد سنوسي عن رواية لواسيني الأعرج

بوح المسرح التسجيلي الوثائقي الجزائري .. بطعم الرواية

مسرحية «امرأة من ورق» قدمها المسرح الجهوي بمدينة عنابة، بالاشتراك مع المسرح الوطني بالجزائر العاصمة، من إخراج صونيا مكيو واقتباس حر لمراد سنوسي، عن عمل الروائي الجزائري واسيني الأعرج «أنثى السراب»، وفاق يعقد مرة أخرى بين الجنس العابر للأجناس (الرواية) والمسرح الذي أبى إلا أن يخرج من التجريد الروائي إلى رحاب البوح والإفصاح عن ويلات حقبة حمراء أو سوداء، لتتعدد أسمائها من دون أن تسم أحداثها الموجعة التي عصفت بكوكبة من المبدعين وصانعي الحدث الإبداعي.

تجاسر الاقتباس المسرحي على الرواية رافعا شعار «من أجل ألا ننسى»، تلك السنوات العجاف وما اختطف زمنها من أفداد في جميع المجالات فمن عبدالقادر علولة إلى عز الدين مجوبي واسياخم وبختي بن عودة وإسماعيل يفصح... والقائمة طويلة لا يمكن حسم عددها. لذلك، اضطلعت صونيا بالعمل مذ كان مجرد فكرة مجنونة راودت المقتبس الذي أصر على مساءلة الذاكرة الجماعية الجزائرية من بوابة مسرح تسجيلي وثائقي جزائري أراده له الإخراج، وقد عزم على تكريم أولئك الذين آثروا البقاء بالوطن، غير آبهين بيد الإرهاب الإجرامية على الرغم من خيار الهجرة الذي كان متاحا.

د. جميلة مصطفى الزقاي

أستاذة النقد المسرحي - الجزائر



صونيا مكيو

طبعت خلفية الخشبة أشكالا لولبية حلزونية، بينما تراءت أوراق بيضاء من سمائها وقد تناثرت عشوائيا، فتظهر مهمة امرأة وراء الستار اللولبي الذي سرعان ما ينكشف عن امرأة جالسة على الأرض أمام موقد نار تؤججه بحرق مزيد من الورق، أو لعلها تحرق ما وقف بينها وبين رفيق دربها، مرتدية لباسا أسود يشي بأنوثة صارخة منكفية على وجهها، فتخمد نيران ما أضرمت من نار لتتواجد بقرب كومة من الأوراق فيرفع الستار لتنقشع ألوان الأشكال اللولبية التي تشكل جدارية لا انفتاح لها إلا من باب... يترقب المتلقي من سيلجه؟ يرن الهاتف بينما كانت الزوجة تائهة، فتفاجأ برنينه الذي لم يكن متوقعا، فتبحث عنه وسط الأوراق متفقدة مكانه، تجيب على المكالمة، بعدها تكلم الزوجة نفسها لتثير الكم الهائل من المكالمات التي سألت عن حالة الأستاذ، ولم تكن تتوقع أن حب الناس للكاتب سيصل إلى هذه الدرجة، وأنها كانت بالجزائر حين اتصلت بها ابنتها ندى على غير عادتها مع رصيدها الهاتفي القليل، وليس من السهل بالنسبة إليها إجراء مكالمة دولية إلا إذا كان الأمر غاية في الأهمية. وفي منتصف النهار، اتجهت إلى المطار فكان الانتظار طويلا وثقيلا؛ لأن الدقيقة كانت بساعة، والساعة بيوم... حاولت قراءة نبرات صوت ابنتها... وصلت إلى مطار أورلي بفرنسا، ومن هناك إلى المستشفى أين وجدت ندى بالباب فانفجرت في البكاء هي المتجلدة القوية، فبادرتها بالسؤال:

- واش كاين ندى، تكلمي، واش صار؟ واش بيه باباك، واش صارلو... أبوك زوجي من حقي نعرف، تكلمي... واش صار لزوجي، لخويا، لولد عمتي، صديق العمر ورفيق حياتي، خبريني ندى... (النص).

أخبرها الأطباء بأن الكاتب في حالة غيبوبة، وتستمر الزوجة في تهويماتها ومخاوفها متسائلة عن مصدر قوة هذا المبدع الذي لم يعد في العشرين من عمره ليتحمل ساعات العمل التي يثقل كاهله بها.. تصاحب تساؤلاتها موسيقى عالمية هادئة.

يرتفع الستار اللولبي من وراء الزوجة في غضون الدقيقة العاشرة من عمر العمل، لتظهر الشخصية الثانية التي تلفظ الكاتب باسمها بمجرد استعادته وعيه، وقد أخبر الطبيب الزوجة بذلك ظنا منه أنها هي مريم. تظهر هذه الشخصية لأول مرة أمام الزوجة فتنبعث بالضبط من عدسة المسدس وفوهته بقصد من الرؤية الإخراجية؛ فتطرق الباب وتستقبلها زوجة الكاتب ظنا منها أنها من قرائه.

يتساوى لحظة فتح الباب من قبل الزوجة العالم الواقعي بالافتراضي، فتمد المرأتان يديهما للمصافحة في المستوى نفسه، تحت إضاءة خافتة مضيقة على هذا المشهد الذي ينم عن بدء الصراع باستهلال المقابلة فيما بين بياض الافتراض والخيال وسواد الواقع الظلامي، وتتصاعد وتيرة الحوار الدرامي لتشتد حدة القلق لدى الزوجة، وتقرر التملص منها فتعتذر بدعوى أنها لا بد أن تعود إلى المستشفى، وتواصل في الوقت نفسه طرح الأسئلة التي تنبئ عن قلقها وانزعاجها من هذا الوضع الغريب.

يستمر الحوار وقد احتدم إيقاعه بين المرأتين،

تتجادلان وكلتاهما تدعس بقدميها كومة الأوراق المكدسة وسط الخشبة، بينما تقفز مريم على الأوراق لتأخذ بعضها وتتخطى البعض الآخر. وحين تجد الزوجة نفسها محاصرة بحقائق لا تقوى على تصديقها تقصد الكرسي الهزاز للجلوس وهي تبث ضحكات الاستهزاء، فتطلب من غريمتها الخروج من بيتها، لكن مريم تغلق الباب لتواصل بوحها وإفصاحها الموجع.

يستشيط الصراع فيما بين الزوجة والعشيقة؛ هذه التي ظلت تصارع من أجل إثبات وجودها بتمزيقها الوجود الافتراضي الورقي لتخرج متأبطة بحقيقة مفادها أن الأستاذ يؤثر العشيقة على الزوجة، وأنها ليست مجرد بطلة كتاباته الروائية. فتكتشف الزوجة أنها كانت رفقته يوم أصيب بوعكة صحية، فاتصلت بابنته ندى لتخبرها بالفاجعة، وذلك بعدما منحها الكاتب أرقام هواتف أولاده ندى وبشير إذا ما حدث له مكروه.

تمسك مريم بذراع الزوجة فتتنكر لها، وقد رمت بيدها بعيدا عنها، فتصرخ في وجهها: تصارحيني باش تصارحيني؟

تتقابلان في مواجهة عنيفة تكاد الزوجة على إثر ذلك تفقد توازنها، فتقصد الكرسي وبالكاد تقوى رجلاها على حملها، فتبدأ بخلع حذائها الأبيض نعلا بعد الآخر، بينما تقصد مريم موقعها بقرب فوهة المسدس وهي تنظر إلى الزوجة في أثناء خلعها الحذاء.

تبدأ مريم في هذه الأثناء تستعرض بعض الوقفات التاريخية المشرفة منها والمؤلمة التي عصفت بالجزائر إبان العشرية الدموية، من أحداث مروّعة ومؤثرة.

تجلسان بين الورق المكوم وسط الخشبة وتتحدثان وجها لوجه بالكلمات نفسها، تقف المرأتان ظهريا وقفة شموخ وتحدّ كأنهما وجهان لامرأة واحدة، أو بالأحرى جسد واحد تتجاذبه شخصيتان، وبالفعل سمّى الكاتب بطلته مريم على اسم صديقة زوجته، فصارت مالكة خياله وعشيقته في واقعه الإبداعي.

تتقدم كل منهما في اتجاه معاكس وترددان: دار منها سيدة المقام... مالكة أفكاره.

تهال الزوجة ويحز في نفسها تفضيل الكاتب لمريم عليها مع إدمانه على الحديث عنها ومعها، فتتساءل عن مكانتها تحت قهقهات (صونيا عبر تقنية البلاي باك)، قهقهة تعكس هيستيريا الحيرة المخلوطة بالألم، ألم الخيانة الزوجية، لكنها خيانة من طراز خاص.

خيانة مع امرأة من ورق، فعافت أسمال الخيال وآثرت الخروج إلى الواقع... تقترب مريم من الباب الذي يرصد نهاية العشيقة... وينزل الستار اللولبي... ليسمع صوت الكاتب وهو يردد: مريم مجرد امرأة من ورق.

تنقسم الخشبة في هذه الأثناء إلى قسمين:

القسم اللولبي المظلم الذي تظهر مريم من خلاله واقفة ببابه بلا ملامح تعكس عيشها في ظل أفكار الكاتب بضبابية والتباس.

القسم الثاني مُضاء وقد توسطته الزوجة وهي تبحث في الأوراق وتتأسف على ما حل بها بعد طول معاناة في ترقب وانتظار، بينما زوجها غائب برفقة مريم... تستنكر مصابها الجلل وهي متجلدة صابرة على انشغال الزوج بسلسبيل أفكاره رفقة بطلته، تندب الزوجة حظها وتشرع في تمزيق رسائل زوجها لمريم بطريقة طولية، حوّلتها إلى شرائط وقد مزقتها إربا إربا، وهي تردد في مونولوج داخلي كله حسرة وألم: أمور طالت وطورت... هذا شحال من سنة وأنت معاه.

من فرط الحسرة والمعاناة كانت تلتهم ما تبقى من الأوراق... في فكره في كلامه أكثر من ولادة... الغيرة للأنثى لا علاقة لها... هل أنت مجرد أم ملموس.

تعتصر الزوجة وسط الأوراق ألما وتباريح، وهي تردد السؤال السابق الذي يؤرقها: هل أنت مجرد أم ملموس؟

يرفع الستار اللولبي في هذه الأثناء، وتضاء خلفية الخشبة لتظهر مريم مؤكدة وجودها، ونافية ادّعاء الكاتب أنها مجرد امرأة من ورق «أنا مخلوق... أنا موجود... نجبد رسائل الغرام اللي بعثها لي وننشرهوم».

هنا يكمن التناص النصي في إشارة إلى ما قامت به الأديبة اللبنانية غادة السمان، حين نشرت رسائل معشوقها غير آبهة بردود أفعال وسطها الاجتماعي، فقط لتؤكد زوال الوهم لتحل محله الحقيقة الملموسة كونها امرأة وعشيقة الكاتب، وليست مجرد حبر على ورق... تقف في كبرياء ثابتة الجأش بينما تبقى الزوجة مكومة فوق الورق لا يظهر من سواد ثوبها وشعرها المنكوش غير أطرافها العارية.

تقرر الزوجة مسايرة غريمتها وتعرض عليها سبيلا للتفاهم وإيجاد حل دون الدخول في صراع بوصفهما امرأتين مثقفتين، فتجلب مريم الوسادة من على الكرسي الهزاز الذي تديره عشوائيا، وتعود لتجلس فوق الوسادة أرضا؛ لتسألها الزوجة عن وضعيتها العائلية إن كانت متزوجة، فتطلعها على قصة زواجها من رجل أعمال لا تأخذ منه إلا الاسم والمال ليغنم هو بجسدها.

تضيق الإضاءة على مريم وهي تسرد معاناتها بصفتها خريجة مدرسة الفنون الجميلة، حيث سمح لها أهلها بدراسة الفنون لكن بمجرد إنهائها الدراسة، خاصة في نهاية الثمانينيات بالجزائر لتمنعها من ممارسة المهنة التي أضحت تحبها.

اعتبرت زواجها وإلزام الأسرة لها بالخنوع اغتصابا، ثم سرعان ما تأخذ الزوجة الكلمة منها لتروي تفاصيل لقائها بزوجها حين كانا طالبين بجامعة السانيا بوهران التي كانت موطن إشعاع فكري؛ تصنع الفكر وتزن الصراعات.

سينوغرافيا العمل كانت في منتهى الأناقة والوظيفية والإيحائية؛ حيث صممت جداريتين تبدوان كأنهما مرآتين بلون أزرق ساكن لون الماء والسماء، وكانت جدارية اليمين تعكس جسد مريم، بينما تعكس جدارية اليسار جسد الزوجة، فيما يضارع خيال الظل وفي أجواء الإضاءة الخافتة تمّت عملية إماطة الغطاء عن حياة المرأتين... تحت سماء الإبداع والكتابة؛ إذ كان سقف الخشبة مكسوا بأوراق بيضاء معلقة، وبفعل الإضاءة استمدت لونا يميل إلى الزرقة المشوبة بالبياض، وفي ذلك دلالة على الأمل في مستقبل الكتابة الإبداعية بالجزائر، وإن كانت الأجواء العامة للعمل مأساوية تراجيدية، هذه الكتابة التي علقت وركنت إلى السرية والخفوت، حين كان المبدع يدفع ضريبة كتابته عنفا شنيعا أودى بحياة كثير من الكتاب والباحثين والنقاد ورجال المسرح والسينما والباحثين الأكاديميين الأفذاذ، الذين ما غنموا غير يافطة تخلد أسماءهم هنا وهناك في واجهات المؤسسات الحكومية.

تتبادل المرأتان أطراف الحديث، وكل واحدة منهما تسعى سعيا حثيثا إلى الظفر بحقها في الأستاذ الذي كان يطمح إلى التدريس بالجامعة نفسها التي درس بها، لكنه لم يلق ألحظوة فغادر إلى سورية، لكن عناده جعله يعود إلى الجزائر في بداية التسعينيات؛ هذا ما أفضت به الزوجة. لتذكرها مريم بلقائها بالأستاذ في العام 1993 بشارع ديدوش مراد لتناول القهوة في أحد المقاهي القليلة التي كانت لاتزال تقبل بالاختلاط، وهناك التقيا بعبدالقادر علولة، فتحدثوا عن العشرية السوداء، وتناصحوا بترك الجزائر، لكن علولة أصرّ على البقاء فاغتيل بيد طالب كان يدرس في الجامعة، فقتل من راد المسرح الجزائري من وهران.

عرفت عاصمة الغرب الجزائري جنازة علولة التي على الرغم من الحصار الديني الذي كان مضروبا فإن مقبرة عين البيضاء غصت بالرجال والنساء، فاستاء أحد الحضور من ذلك، فما كان من الباحثة الأكاديمية زبيدة حقاني إلا أن أفرغت جام غضبها من جراء فقدها الأخ والصديق عبدالقادر علولة، تقمصت



مشهد من العرض المسرحي

الزوجة دور زوبيدة، فكان مشهدا مؤثرا جدا ملؤه الصدق والعطاء الفني، بينما تمسكها مريم من الخصر مثلما أمسكت يومذاك فنانة زوبيدة حقاني... تلتحم المرأتان عند الشدائد وتتوالى صور جنازة علولة في جمع مهيب على وقع أغنية شعبية قاتلة من شدة التعبير.

تتوالى الوثائق من جرائد وصور، صورة وهران وهي تشيع جثمان علولة؛ تقف المرأتان وهما تتحدثان عن هجرة الفنانين والمبدعين التي كانت اضطرارية إبان هذه الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر، فتثير جمال الدين زعيتر الذي قتل فترفع الرايات الوطنية لتلاوة النشيد الوطني «قسما بالنازلات الماحقات».

تتهالك الزوجة على الكرسي وهي تدور فوق الكرسي الهزاز، وتعتصر لوعة وحرقة على ويلات تلك الفترة التي تلت ثورة الشباب في أكتوبر من العام 1988: مسيت الجرح اللي بدا يتلمّ وحليته من جديد... مسيت الجرح اللي بدا يتلمّ وحليته من جديد.

هذه البلاد ما تخافش من الموت... هذه البلاد الحب فيها أقوى من الموت، هذا الحب يغلب فيها الموت... مانيش قادرة نزيد نتبعك... ما نخافش بغيت حبه لي أقوى من الموت... فتقرر مريم الخروج.

تتغير زرقة الإضاءة إلى لون الشفق الذي يعلن بداية جديدة للإبداع والكتابة والتأليف إذ بقي الورق سيد الخشبة أرضا وسماء، وبقيت مريم منتعلة حذاءها عازمة على مواصلة رحلتها مع الكاتب بفكره المتقد ويراعه الملتهب.

الرؤية الإخراجية

انتهجت المخرجة الجزائرية صونيا مكيو تصورا إخراجيا مواتيا لطبيعة الموضوع المطروق في النص الذي قلبت كيانه، كما اعتادت على فعل ذلك في أعمالها السابقة فلم تلتزم بكرونولوجيته الحدثية، بل لجأت إلى التقديم والتأخير فزاوجت فيما بين فترتين من تاريخ الجزائر قبل ثورة الشباب أكتوبر من العام 1988، وبعدها على غرار ما اصطلح على تسميته بالحقبة السوداء من تاريخ الجزائر.

لعبت على وتيرة الثنائيات الضدية، سواد وبياض، ظلام ونور، في شخص امرأتين متكافئتي القوى، مما جعل الصراع أكثر شراسة فيما بينهما؛ مع العلم أن طرفي الصراع واعيتين، إذ بنيت أقوالهما وأفعالهما على مبدأ السببية، خصوصا أنهما تتقاتلان من أجل هدف واحد هو الظفر بهذا المفكر الغائب الحاضر في العمل، والمحرض على الفعل الدرامي. والأمر الذي أمتع المتلقي في الصراع هو تبادل مريم والزوجة مواطن القوة في سير الحكاية، حيث كانت تبدو إحداهما مسيطرة في لحظة، ثم تصبح مدافعة في موقع آخر.

حافظت الرؤية الإخراجية على إيقاع العمل الذي اتسم بالموضوعية إلى حد ما، ذلك أن الأسلوب التقريري السردي الذي يخضع له هذا النوع من المسرح يجعل المتلقي يحس بقليل من الضجر وبعد العمل عن الفعل المتوثب للحدث؛ لولا وطنية فكرة المسرحية وتناولها مسألة حساسة أرقت المبدعين بالجزائر، وجعلتهم يكتبون عنها كل من موقعه بذاته وأحاسيسه. ولعل سبب ثقل السرد أيضا يعود إلى كون العمل مقتبسا عن رواية دسمة وفكر ولاد ويراع سخي، فلم يكن من السهل اختزاله فيما يناهز الأربعين صفحة لدى الاقتباس، بعدما كان عدد صفحات الرواية (أنثى السراب) لواسيني الأعرج يفوق ستمائة صفحة.



سينوغرافيا شاعرية وإضاءة ساحرة

شعرية السينوغرافيا

أنطقت سينوغرافيا يحيى بن عمار روح القصة بلمسة في منتهى الأناقة والجمالية، حيث يكمن هذا الجمال في بساطة تفاصيلها وإكسسواراتها التي تربع الورق على عرشها بامتياز؛ تماشيا مع جوهر العمل ولبه، إضافة إلى الكرسي الهزاز المتحرك الذي استعملته زوجة الكاتب بتعبيرية؛ فكان متعدد الدلالات عميقها؛ فمن إيحائه بالسلطة والحكم وقد كان سببا وجيها في زعزعة مصير الشعوب العربية، ومنها الجزائر. علاوة على أن الزوجة كانت تستعمله متى دعت حالتها النفسية إلى ذلك، تارة للتعبير عن الضياع والحيرة والخوف، وتارة للإعراض عن بعض الحقائق الموجعة، ومرة أخرى لتلقي بعبء جسدها المنهك بفعل خيانة من طراز خاص... وفضلا عن دلالته على اللا استقرار السياسي الذي كاد يؤدي بالجزائر إلى شفير الهاوية.

لئن كان الديكور خفيفا دالا فإن استخدام الوسائطية، عبر الشاشة واللعب بالجدارية والفضاءات، قد استعاض عن ترسانة من مرفقات الديكور التي كان من الجائز توظيفها، على غرار بيت الكاتب مثلا، من غرفة الجلوس أو الضيوف إلى المكتب وغيرها.

أدّت الإضاءة أدوارا شتى، وفي كل مرة كانت تسافر بالمتلقي من عالم إلى آخر؛ حيث منحت أبعادا نفسية لكلتا المرأتين؛ إذ غالبا ما وجدت الزوجة في النور لأنها أم الأولاد ورفيقة الدرب التي يعرفها القاصي والداني، بينما اتسمت أجواء العشيقة بالضبابية والتكتم، وفي ذلك تعبير وعودة إلى العنوان الأصلي للعمل (أنثى السراب) التي عافت سواد الحبر وتمردت لتقلب النواميس الاجتماعية، لكنها سرعان ماعادت لعالمها الافتراضي الذي سيظل مأواها وجنتها. وفضلا عن الألوان التي تلاعبت بها الإضاءة فصار اللون الأزرق هو الغالب، وهو يوحي في عموميته بالطابع التراجيدي المأساوي للعمل، إلى جانب الرمادي وبياض الورق، والأصفر والأحمر عند نهاية العرض. فتكون نهاية العمل تتويجا للإبداع بنزول الأوراق البيضاء من سماء الخشبة وهي مرفوقة بموسيقى تعبر عن انتصار الإبداع على الظلامية والعتمة الإرهابية.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية

رافقت الموسيقى أحداث العمل، فمن الموسيقى العالمية الحالمة التي يستهل بها العرض ليضع المتلقي في مواطن الشك والرهبة والخيبة والقلق والحب... إلى الأغنية الجزائرية الشعبية المؤثرة التي رافقت عرض جنازة الفنان المرحوم عبدالقادر علولة؛ فشكلت ملحمة حركت ذوات المتلقين... ولا يمكن القفز في هذا المقام على الأصوات التي كانت الممثلات تجود بها للتعبير عن آهات وأنات التفجع والتوجع والألم... وما أثار القشعريرة في الأبدان تلك القهقهات الهستيرية التي بثتها الفنانة المبدعة عبر تقنية البلاي باك؛ تدعيما للزوجة في تعبيرها عن رفضها للوضع الراهن. يضاف إلى عنصر المؤثرات صوت الفنان عبدالحق بن معروف الذي تقمص دور الكاتب بصفة لافتة للانتباه. لكن كان من الأولى عدم إنطاق الكاتب للحفاظ على هيلمان ما ظفر به من طلسمية لم تزده إلا رفعة وفخارا.

سحر الأداء والتمثيل

على الرغم من سعي الرؤية الإخراجية إلى تقريب المسافة فيما بين الشخصيتين لأسباب درامية، فإن شخصية الزوجة قد تميزت في أدائها على الرغم مما تتميز به مريم (رجاء هواري) من قدرة أدائية لا يستهان بها. وما يسجل للفنانة الواعدة ليديا لعريبي هو تقمصها الجانب النفسي للشخصيات التي جسدتها بتعبيرية واضحة، خاصة إذا تعلق الأمر بتأديتها دور زوبيدة حقاني، حتى أنها انصهرت مع الشخصية في تراشح (osmose) أفضى بها إلى التماهي مع هذه الشخصية الرمز التي كانت في منتهى ما توسم به المرأة الجزائرية من جرأة وجسارة وقدرة على التحدي والمجابهة في أحلك الأوقات، مع أن المسافة الأنثوية فيما بين الزوجة والعشيقة كانت متقاربة، وكان الأجدى لو ظهر البون شاسعا بينهما، لترجح كفة العشيقة لتكون مبررا دالا لفعل الخيانة الزوجية من طراز جديد.

يسع القول في الأخير أن هذا العمل كان بمنزلة تكريم لوجوه فنية ومسرحية اجتثت يد الإرهاب أرواحها، وذلك من خلال عرض لصيق بسيرة الروائي الجزائري الكبير واسيني الأعرج الذي كشف الغطاء عن تاريخ مشوب بالرمادي المائل إلى السواد، رغبة منه في البوح للقارئ عن حيثيات تلك الأهوال التي عصفت بحياة كثير من رجال الصحافة والفن والأدب.

غاب عنها الفيلم الروائي الطويل .. ومبادرات فردية في مجال «التسجيلي»

السينما الكويتية وأحداث الغزو


المخرج وليد العوضي

إلى متى؟ كان الاسم المقترح لفيلم يمثل باكورة أعمال شركة إنتاج لم يكتمل تأسيسها لإنجاز فيلم روائي كويتي طويل يصور الفترة الحرجة والعصيبة التي عاشتها الكويت إبان الغزو الصدامي للكويت منذ 2 أغسطس 1990، وحتى التحرير في 26 فبراير 1991. وكان من المتوقع أن يشارك في بطولة الفيلم نخبة من الفنانين الكويتيين على رأسهم غانم الصالح وجاسم النبهان. وكانت هناك نية أيضا للاستعانة ببعض النجوم العرب. وبالتأكيد كانت تلك مبادرة طيبة أن يفكر أحد في الإقدام على رواية ما حدث في أثناء الغزو، من خلال فيلم روائي، خاصة أن أغلب الأفلام التي قدمت حتى ذلك الوقت اكتفت بالجانب التسجيلي، وإلى حد كبير لم ترقَ إلى مستوى الحدث التاريخي الذي كان بمنزلة الحد الفاصل بين مرحلة ومرحلة في التاريخ العربي المعاصر. كان الأمل أن يكون الفيلم - الذي لم يرَ النور ربما لأسباب إنتاجية - سفيرا فنيا فوق العادة للكويت في مختلف المحافل السينمائية في العالم. وكان ذلك في العام 1996.

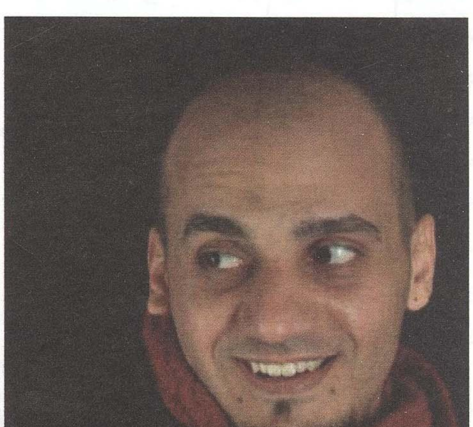
عماد النويري
ناقد سينمائي- الكويت



مضى عام وظهرت بوادر المحاولة السينمائية الثانية لإنتاج الفيلم الروائي المنتظر، عندما سعى المنتج يوسف العميري إلى إنجاز «ملحمة القرين» لتسجيل وتوثيق فترة الاحتلال الصدامي، إضافة إلى تجسيد الوحدة الوطنية لإبراز الدور البطولي لكل شرائح المجتمع وطوائفه المختلفة. وضمن أهداف فيلم «ملحمة القرين» - كما جاء في الكتيب الذى قامت اللجنة التحضيرية للفيلم بإصداره - «تعميق وترسيخ أواصر الولاء الوطني لدى كل فرد من أبناء الأمة، وتأجيج مشاعر المواطنة وزيادة الحماس الوطني لديهم، وإبراز الدور الإيجابي للشباب الكويتي خلال الأزمة، وإلقاء الضوء على ما قدمه من تضحيات لإدارة شؤون الخدمات في البلاد، وتسليط الضوء على القيادة السياسية الشرعية المؤثر في حشد الطاقات المحلية والعربية والدولية، والتي كان لها أكبر الأثر في تحقيق معركة النصر والتحرير».

وفي مساء الاربعاء الموافق 30 أبريل عام 1997 أقامت اللجنة التحضيرية للفيلم أمسية تضامنية لكسب التأييد والدعم المادي والمعنوي لفكرة تحقيق الفيلم وإنجازه، بحضور مجموعة من الفنانين العرب، وعدد من القيادات الوطنية على رأسهم
الشيخ علي جابر الصباح محافظ الأحمدي والشيخ خالد يوسف، ممثلا عن وزير الإعلام، وعدد من أعضاء مجلس الأمة، إضافة إلى مجموعة كبيرة من إعلاميي وفناني الكويت.

وفي كلمته الافتتاحية أكد العميري أن «عملنا صعب ويحتاج إلى تضافر كل الجهود والتكاتف حتى يظهر إلى النور»، ومثل سابقه لم يبصر الفيلم النور لأسباب لم تعرف حتى الآن، على الرغم من أن العميري استطاع، بمهارة، استقطاب الإعلام الكويتي وقدرا من الإعلام العربي لمناصرة مشروعه الطموح. وأزعم أن المشروعين اللذين لم يبصرا



خالد البريكي



سعد الفرج

النور كانا بمنزلة التأكيد على ضرورة وجود فيلم روائي كويتي يسجل أحداث الغزو، باعتبار أن الأجيال المقبلة من حقها أن تعرف، وأن تتذكر، وأن تتأمل هذه الأحداث من أجل عبرة مطلوبة، ومن أجل درس يجب أن يبقى ماثلا في الأذهان. ولعلنا نذكر ونشير إلى أن السينما هي السجل المرئي لأحداث التاريخ، وهي الذاكرة الحية على مر الأيام والسنين، وأن العالم لم يتعرف على الأحداث المفصلية في تاريخ الجزائر وتونس وليبيا إلا من خلال «رياح الأوراس» للمخرج الأخضر حامينا، و«الفجر» للمخرج عمار الخليفي، و«عمر المختار» للمخرج مصطفى العقاد.

هذا بيتي

وإذا كانت المحاولات الروائية الطويلة قد تعثرت فإن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة إلى المحاولات التسجيلية والروائية القصيرة، فخلال الاحتلال الصدامي للكويت وفي أثناء وجوده في المهجر أنتج المخرج عبدالمحسن حيات وأخرج فيلمين قصيرين لدعم الحملة المقامة لتحرير الكويت، وقد تم بثهما بانتظام في أثناء فترة الغزو في تلفزيونات العالم. وبعد التحرير، وبعد عودته إلى أرض الوطن، أنجز حيات فيلما تسجيليا تحت عنوان «في ذمة التاريخ .. معاناة خليجية»، يصور معاناة المخرج في أثناء فترة الاحتلال، وأعقبه بفيلم تسجيلي آخر تحت عنوان «هذا بيتي»، يصور معاناة نزيل في إحدى دور الرعاية الخاصة، وكيف تعايش هذا النزيل مع الأحداث في ظل حالة من الدمار والخراب، وفي ظل عدم وجود أدنى مقومات الحياة المطلوبة لمثل تلك النوعية من النزلاء، ويذكر أن الأعمال السابقة قد صورت بتقنية الفيديو.

وفي العام 1993 أخرج عامر الزهير لمصلحة تلفزيون الكويت الفيلم التسجيلي «قصة شهيد» عن استشهاد الضابط أحمد قبازرد الذي كان يعمل في قوة الحماية الخاصة، وعاد إلى الكويت في أثناء الغزو ليشارك في إحدى خلايا المقاومة، واستشهد وهو يؤدى واجبه الوطني، ويصور الفيلم إحدى ملاحم البطولة التي كان من المهم تسجيلها.

صمت البراكين

وفي العام 1997 أنجز المخرج وليد العوضي فيلمه «صمت البراكين» عن بعض مآسي الأسرى الكويتيين والعرب، من إنتاج تلفزيون الكويت، وقدم الفيلم المؤرخ الكويتي الشهير سيف مرزوق الشملان. ويقدم الفيلم لقاءات حية مع بعض أفراد الأسر التي وقع أبناؤها قيد الأسر، وتحكي تلك اللقاءات عن حجم المعاناة التي تعرضت لها تلك الأسر، وحجم التضحية التي من الممكن أن يدفعها أي فرد عاش محنة الاحتلال من أجل استرداد الوطن المفقود.

وفي العام 2001 قدم العوضي فيلمه الثاني «روائي قصير» عن موضوع الغزو تحت عنوان «سدرة»، وتدور الاحداث صبيحة يوم تحرير الكويت في 26 فبراير العام 1991 بين شخصيتين رئيسيتين هما الجد والحفيدة. ويصور الفيلم بعض وقائع انسحاب القوات العراقية من الكويت، كما يسجل فرحة التحرير بعد دخول طلائع قوات التحالف الدولي وعبورها الحدود السعودية في طريقها إلى استرداد الشرعية الدولية. وقد قام ببطولة الفيلم الفنان القدير سعد الفرج، كما استعان وليد العوضي بخبرات دولية في مجال التصوير والمونتاج والموسيقى التصويرية لتقديم أفضل صورة ممكنه للمشاهد في كل مكان.

وفي العام 2002 أنجز المخرج عبدالله بوشهري



خالد أمين



الأديبة ليلى العثمان



بوستر فيلم «سدرة»

فيلمه التسجيلي «مازالت مآساتنا» عن قضية الأسرى، وهو فيلم آخر حاول تصوير معاناة أهالي الأسرى في السجون العراقية بعدما طالت فترة الأسر، مع إنكار الحكومة العراقية، آنذاك، وجود هؤلاء الأسرى، مع رفض تقديم أي معلومات عن مصيرهم. كما يمكن الإشارة أيضا إلى بعض الأفلام التي عالجت موضوع الأسرى، وكان منها فيلم للكاتبة والمنتجة عواطف البدر، وقد شارك الفيلم - ضمن أفلام أخرى عن القضية ذاتها - في مسابقة لأفلام الأسرى أقامتها اللجنة الوطنية لشؤون الأسرى والمفقودين، بالتعاون مع نادي الكويت للسينما.

صور حقيقية

وبعد أكثر من عقدين من الزمان يمكن ملاحظة أن حدثا بحجم الغزو الصدامي على الكويت لم يتم التعامل معه سينمائيا حتى الآن بما يستحق من اهتمام، وكما هو ظاهر فإن هناك غيابا للفيلم الروائي الطويل، واقتصر الإنتاج على الأفلام التسجيلية التي أنجز أغلبها كمبادرات فردية. وعلى مستوى الشكل من الصعب الوقوف طويلا عند محطات تميز يمكن الإشارة إليها عند أي محاولة نقدية، لما تم إنتاجه، فقد كان بعضها يمثل البدايات الأولى لصانعيها، كما اهتم بعضها الآخر بتقديم بهرجة فنية على حساب الموضوع. كما لا تتوافر للبعض الثالث ميزانيات إنتاج كافية لتقديم أفلام يمكنها أن تمثل الكويت في المهرجانات والتظاهرات السينمائية العربية والعالمية. ومن المفيد القول إن الرواية الطويلة والقصة القصيرة في الكويت كانتا، ومازالتا، سباقتين إلى تسجيل أحداث الغزو، وهنا نذكر رواية إسماعيل فهد إسماعيل «إحداثيات زمن العزلة»، وهي عمل روائي ملحمي كبير يغطي الأحداث والوقائع التي حدثت في الكويت منذ الاحتلال وحتى التحرير. كما يمكن الإشارة إلى روايات ليلى العثمان وفاطمة يوسف العلي وثريا البقصمي، ويعني ذلك أن هناك العديد من الأعمال الأدبية الصالحة لمعالجتها سينمائيا. وقد ينفي ذلك تبرير عدم وجود نصوص أو وثائق تؤرِّخ لفترة الغزو وتصلح لتحويلها إلى أعمال سينمائية.

وإذا كنا نؤمن بأن أحداث التاريخ المهمة لا يجب استعجال تسجيلها فنيا ووجدانيا قبل أن تختمر الرؤية في عقول مبدعيها، فإن الحاجة ستبقى إلى وجود أفلام روائية كويتية تكون قادرة على أن تقدم صورة حقيقية وموضوعية لما حدث في أثناء الغزو. ولأن تلك الأفلام تحتاج عادة إلى ميزانيات ضخمة فإن الأمل معقود على وزارة الإعلام، أو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، لدعم تحقيق مثل تلك الأعمال وإنجازها.



نادر الحساوي


الأهرام

كارثة عربية مفزعة !

القوات العراقية تغزو الكويت وتسيطر على العاصمة وتحتل قصر الأمير

عملية الغزو بدأت فجر أمس بواسطة الدبابات والمصفحات وتحت غطاء جوي

مبارك يتصل بأمير الكويت وفهد والأسد وحسين وصالح لبحث الموقف

الكويت تناشد الملوك والرؤساء العرب التدخل وتدعو لقمة طارئة بالقاهرة

أمريكا تدرس عددا من الخيارات وإسرائيل تراقب الموقف

الصفحة الأولى من جريدة الأهرام المصرية صبيحة يوم الغزو



يوسف العميري

يسرد قصة إمبراطور البورصة جوردن بيلفور وسبل إيقاعه بزبائنه

ذئب وول ستريت .. شباب سكورسيزي ونضج ديكابريو

مسألة الجودة أمر غير مطروح عندما يتعلق الأمر بمخرج بحجم «مارتن سكورسيزي»، فهي مضمونة؛ لأن تجربته السينمائية تتمتع بخبرة إخراجية تمتد لأكثر من أربعة عقود، عمل فيها مع أجيال من صناع السينما، لكنه على الرغم من هذه المسيرة لايزال محافظا على وهجه الفني، ولمسته الساحرة، وفيلم «ذئب وول ستريت» يأتي ليس - فقط - ليعلن بصمة أخرى مثقلة بالحرفية، بل ليؤكد أن مسيرة النجاح لاتزال مستمرة لسنوات أخرى.

سليمان الحقيوي
ناقد سينمائي - المغرب



يبدو أن «المخرج مارتن سكورسيزي» لايزال مصرا على اعتلاء هرم صناعة السينما في هوليوود، لأن صاحب «تاكسي» عاد أكثر شبابا، وأكثر جرأة، ليعيد إلى الذهن سنوات عمله في الماضي، التي انتقل فيها بين مختلف أصناف الثيمات، والأجيال، لكن علاقات سكورسيزي بالممثلين الذين اشتغلوا معه ليست شاسعة بقدر طول سنوات اشتغاله، فهو من النوع الذي يضع ثقته بممثلين دون غيرهم لينسج معهم علاقات طويلة من العمل، ويمكننا هنا أن نشير إلى علاقة سكورسيزي بـ «روبير دينيرو»، التي امتدت لأكثر من ثلاثة عقود، أثمرت أكثر من عشرة أعمال خالدة، ثم ينتقل المخرج إلى نجم آخر هو ليوناردو ديكابريو، وتصل محصلة التعاون الفني بينهما إلى خمسة أعمال سينمائية عظيمة كذلك، المهم في علاقة الاستقرار هاته أنها ليست مجانبة للتغيير أو كرها له، بل هي استقرار على المثل الأنسب، والأقرب إلى التصورات الفنية للمخرج وتشارك في الرؤيات الفنية في أثناء العمل، والدليل على هذا الكلام هو النجاح الذي حققته أفلام سكورسيزي، سواء في مرحلة عمله مع دينيرو أو ديكابريو.

يعود الثنائي الذهبي إلى العمل من جديد إذن، في حقل خبرا جيدا خصوبته، فأفلام السيرة بالنسبة إليهما ثيمة اشتغلا عليها في أكثر من عمل، فمن جانب سكورسيزي سبق له أن قدم أفلام سيرة، مثل فيلم «الثور الهائج» الذي قدم فيه سيرة الملاكم جاك لاموتا، ثم عمله مع ديكابريو نفسه في فيلم «الطيار»، ومن جانب ديكابريو هناك ألفة كبيرة بينه وبين أفلام السيرة، فهو بالإضافة إلى فيلم الطيار، قدم فيلم جي إيدجار، فبعد هذه المسيرة الحافلة علينا أن نضع سقفا فنيا عاليا قبل تلقي هذا العمل.

عنوان فيلم «ذئب وول ستريت» The Wolf Of Wall Street هو اللقب الذي أطلقته مجلة فوريست على رجل الأعمال «جوردن بيلفور»، بعدما اشتهر بعمله في البورصة وتحقيقه أرباحا قياسية، وهذا الفيلم مأخوذ عن مذكرات كتبها هو بنفسه، فهذا الرجل عاش في وول ستريت وأسس شركة لبيع الأسهم، حقق من خلالها إمبراطوريته الخاصة، والمهم في عمل بيلفور أنه كان يبيع الأسهم غير المعروفة، ويستثمر موهبته في الإقناع للإيقاع بالزبائن، وقد حرص على تلقين كل العاملين لديه أسلوبه الخاص، بالإضافة إلى شحناته وخطاباته القوية فيهم، حيث تحول كل واحد منهم إلى وحش في اصطياد الزبائن، والفيلم ركز كثيرا على حياة بيلفور التي أغرق فيها في حياة المجنون، فسمة الجشع لم تكن مقتصرة عنده فقط في جمع المال، بل في تحقيق أكبر قدر من الملذات أيضا.



نضج فني كبير في أداء دي كابريو



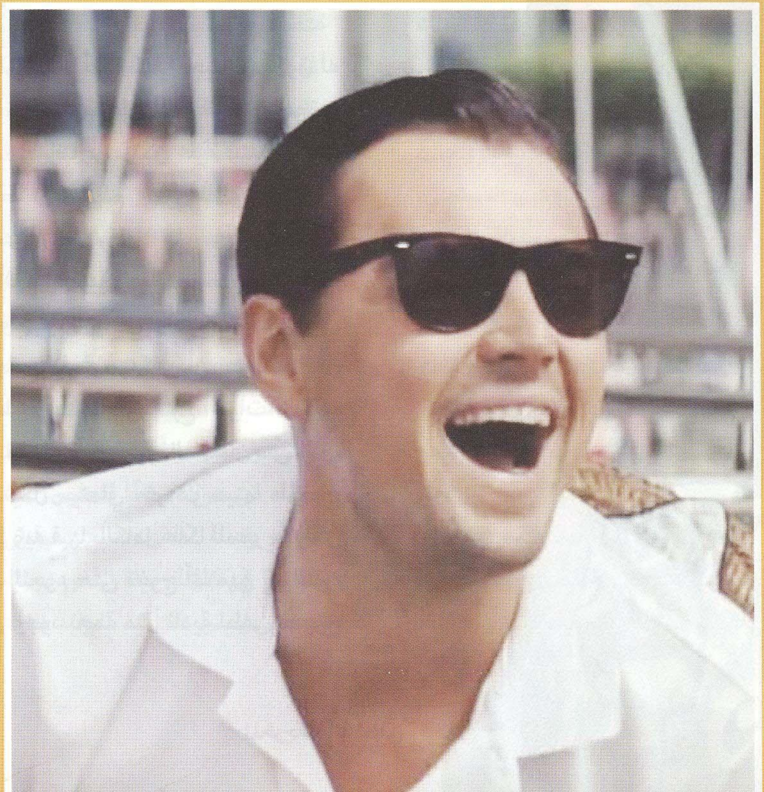
الفيلم يسرد قصة شخصية حقيقية

دائما أحب المخرج الذي يُشاكس النص السيري الذي يشتغل عليه، لا أن يقف عاجزا أمام حصونه، فإن تحول الرواية من الكتابة إلى الصورة، من دون توغلات فنية، أمر لا يخدم القصة على نحو أمثل، خصوصا في السِّير التي تكون مثار جدل، وهنا علينا أن نعود إلى نص بيلفور الذي تفوح منه رائحة التباهي، فالرجل سجل بفخر شديد كل تفاصيل حياته مكثرا من الجوانب السلبية، ومعتزا بها، كأنه يتلذذ بذكر لحظات استمتاعه، وخداعه للناس، فالإشكال هنا أنه هو من كتب النص وليس غيره. فكيف لرجل مخادع أن يكون صادقا في نقل ما كتبه؟ ما يلفت الانتباه أن سكورسيزي لم يحفر في روايات أخرى معاكسة لرواية بيلفور، بل قدمها كما هي من دون مساءلات، لنلاحظ تبعا لذلك، ومن دون كبير عناء، غياب جانب مهم هو جانب ضحايا بيلفور والتحقيقات معه التي لا شك في أنها كانت أشد خناقا مما جاء في الفيلم. فالمخرج والسيناريست ترينس وينتر انطلق من نقطة البداية وصولا إلى نقطة النهاية بسرد كلاسيكي خطي، ومن دون تدخلات تكسر رواية بيلفور أو تنقدها. وسيلاحظ المشاهد كذلك أن الفيلم أكثر من مشاهد الجنس والمجون، وهو بحسب ما قال ديكابريو لم يقدم كل شيء عن حياة بيلفور، ففي جلسات ديكابريو مع بيلفور قبل التصوير أخبره هذا الأخير بأشياء قد لا يجرؤ حتى سكورسيزي نفسه على عرضها.

ربما كان للمخرج هم آخر هو الجانب الفني، لذلك لم يعر مناقشة القصة اهتمامه، فقد جعل القصة تنطق بزمنها ومكانها وشخصياتها، كأن المشاهد يعيش الحقبة ذاتها، وسكورسيزي دائما يبدي سعادته بالعمل على قصص واقعية أو قديمة، وينفر من الخيال والمستقبل والتكنولوجيا، لذلك فالحرفية التي يتمتع بها في التعبير عن الفضاء والقصص التي يعمل عليها تكون دقيقة للغاية، كما استطاع بفضل اللمسة التي عهدناها لديه أن يساير الصخب الذي طبع مشاهد الفيلم بحركات الكاميرا التي كانت تلتقط التفاصيل، وتتجول بين الوجوه لاستقرائها ونقل مدى تفاعلها مع خطب بيلفور الحماسية، وعلى الرغم من أنه ركز على الشخصية المحورية فقد أعطى الشخصيات الأخرى مساحتها للتعبير، سواء بإقحامها داخل زاوية التقاط الكاميرا، أو بالتركيز عليها منفردة، وهناك مسألة أخرى تحسب لطاقم العمل هي اختصاره لزمن طويل، وحشده تفاصيل كثيرة جدا في فيلم من ثلاث ساعات، قد تبدو مدة طويلة ولكنها قصيرة مقارنة مع كم الأحداث وكيفية سردها، والمهم أن الفيلم لم يفقد أبدا تشويقه أو إيقاعه، بفضل الخلطة الكوميدية التي يعود الفضل فيها ليس فقط للمخرج ولكن لدائرة ممثليه، خصوصا ديكابريو وهيل.

وعلى جانب آخر سنجد صدى أفلام كثيرة يتردد في هذا العمل، سواء من فيلموغرافيا المخرج نفسه أو أفلام أخرى، فلا يمكن هنا ألا نستحضر علاقة الإتلاف بين فيلم كازينو، وهذا الفيلم أو فيلم «فتية طيبون»، خصوصا في طريقة توظيف المخرج للراوي. الأمر طبعا يتعلق بقواعد نجاح أثبتت فنيتها وتماهيها مع القصص التي يعشقها سكورسيزي، لذلك يعود لتوظيف تقنياته نفسها، ومن هذه التقنيات مزاوجته بين حكي الراوي، وانتقال الحكي إلى مجراه العادي، من دون أن يكون ذلك مربكا أو مقلقا لعملية المشاهدة. وما يحسب للمخرج، كذلك، هو حسن اختياره لطاقم عمله، وحسن إدارته له، فديكابريو لايزال الاختيار الأول لسكورسيزي، ولايزال أيضا يثبت أنه جدير بثقة المخرج، فتجربته تفصح عن نضج كبير ومتنام، وهذا العمل ولا شك هو أحد أجمل ما قدمه في مسيرته، والعديد من الناس أبهرهم ديكابريو بمشهده وهو مصاب بشلل، بعد تناول كثير من الحبوب المخدرة، وهو مشهد رائع ولا شك، ولكن الرجل قدم في طفولته صورة رائعا لطفل معاق في فيلم «جيلبر جراب»، فكيف سيعجز عن أداء دور كهذا؟ فعنصر القوة في أدائه كان خطابته داخل إمبراطورية عمله، تلك الخطابات التي أبدع فيها بصراخه وتحفيزه للعاملين معه. وبصرف النظر عن عدم فوزه بجائزة الأوسكار عن هذا العمل، فهو الآن بلغ مرحلة اكتمال ونضج، أما الجائزة فهي أمر سيتحقق في أكثر من مناسبة. أما جونا هيل فقد قدم دورا رائقا كذلك، وهو مستمر في تطوير أدائه غير عابئ بالنجاح والشهرة اللذين بدأ يحققهما، ولا بالكلام الكثير عن موهبته. ودوره في الفيلم قدم دعما كبير لتألق الشخصية الرئيسة وشخصيات أخرى كانت قريبة منه.

لن أقول إن هذا العمل أفضل ما قدم ليوناردو ديكابريو، برغم أن العكس هو الصحيح، لأن هذا الممثل يصل الآن إلى ثبات فني واستقرار في أدائه وحسن التعامل مع مختلف النصوص، لذلك فالقادم سيكون أفضل، ولا داعي أن نقول في كل مرة إن هذا العمل هو الأفضل له، أما المخرج فهو ليس الأفضل بهذا العمل فقط، بل بمسيرة إخراجية أمتع فيها أجيالا مختلفة.



أخرجته هالة لطفي واستمر العمل فيه 5 سنوات

«الخروج للنهار» .. بين متعة التلصص ورهبة الموت

خمس سنوات من العمل على فيلم «الخروج للنهار»، تخللها بحث عن شقة سكنية تصلح لتصوير أحداث الفيلم الرئيسة، بحث عن الممثلين الملائمين للأدوار، بحث عن بقية طاقم العمل، بحث عن تمويل، عقبات بيروقراطية، قوانين نقابية عقيمة، مشكلات إنتاجية، ثورة، ثم تأخر جائزة مهرجان الإسكندرية، والتي هي عبارة عن مجموعة إعلانات تلفزيونية تسهم في التسويق للعمل، استبدلها فريق الفيلم بالتسويق البديل، تخلل كل ذلك عروض للفيلم في مجموعة من المهرجانات الدولية، عاد منها بالعديد من الجوائز، وأخيرا بعد طول انتظار يصل الفيلم إلى محطته المُنتظرة، بالعرض الجماهيري داخل مصر، وعلى الرغم من قلة قاعات العرض (أربع قاعات فقط)، فإن الفيلم خرج إلى النور أخيرا، وأصبح في إمكان الجمهور المصري مشاهدته، وتلك معجزة بمقاييس آلية صناع السينما المصرية.

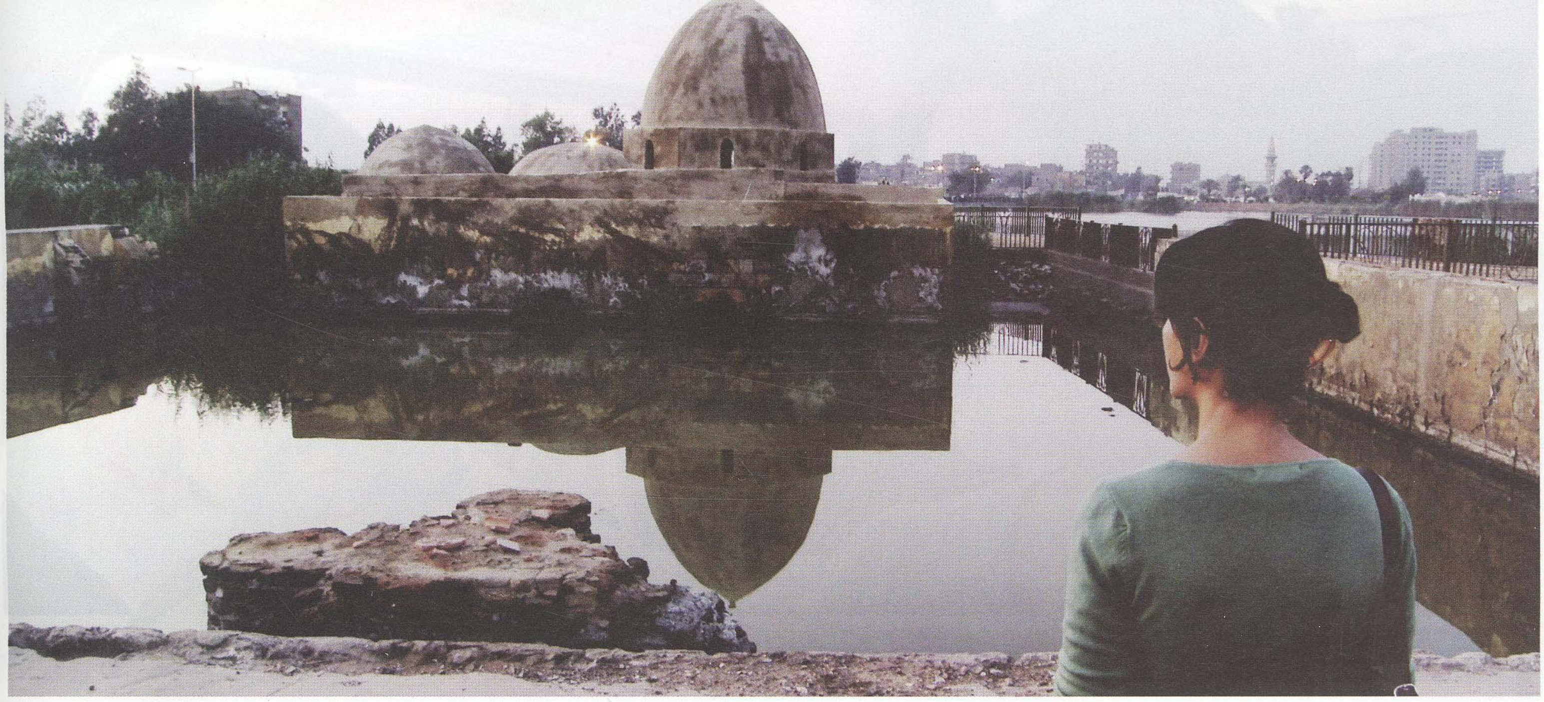
أحمد راضي

ناقد سينمائي ـــ مصر



هذا فيلم فريد من نوعه في تاريخ السينما المصرية، حُكم كهذا يجب أن يكون له معايير استند عليها حتى يكون ذا مصداقية، حسنا، سأحاول الآن توضيح جوانب تلك الفرادة. عبر تاريخ السينما المصرية ساد نمط إنتاجي ارتكن عليه صناع السينما حتى يومنا، بداية من فيلم «الوردة البيضاء» (أول فيلم مصري ناطق بالكامل)، هذا النمط يعتمد على «النجم» الذي يُبنى الفيلم كاملا على وجوده، ضمانا لتحقيق الإيرادات المطلوبة، استورد صناع الأفلام المطربين أمثال محمد عبدالوهاب وأم كلثوم، والمسرحيين أمثال يوسف وهبي ونجيب الريحاني، وأصبح النجم يتدخل في كل تفاصيل العمل، بدءا من القصة وانتهاء بالأفيش، ويكفي أن تعرف مثلا أن محمد عبدالوهاب - في فيلم «الوردة البيضاء»، بعدما صوّر سبع أغنيات كاملة - فَرَض على المخرج وجود أغنية ثامنة، وهو ما نرى آثاره على الصناعة حتى الآن، بخلاف ذلك ظهرت محاولات فردية لفرض شكل سينمائي آخر هو سينما «المخرج المؤلف»، صحيح أن في هذه السينما تكون الرؤية فيها بالكامل ملكا للمخرج، ولكن حتى في هذه السينما اعتمد مخرجوها على النجوم حتى تخرج أفلامهم إلى النور، حتى «المومياء»، لـ شادي عبدالسلام، تضمن وجود نجمة مثل نادية لطفي، صحيح

المخرجة هالة لطفي



مشهد من الفيلم

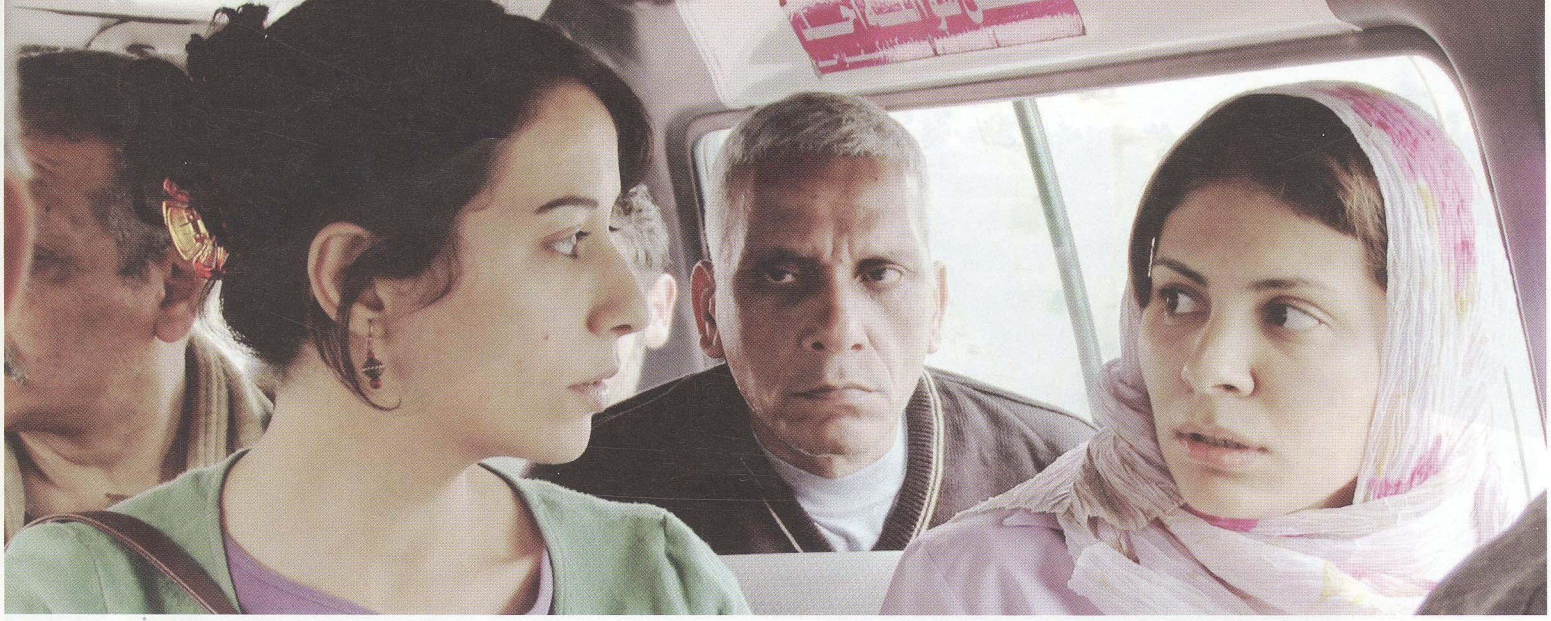
أن شادي عبدالسلام لم يخترها لأسباب تسويقية، ولكن طبيعة فيلمه ذات الشكل المسرحي كانت في حاجة إلى ممثلين محترفين، «الخروج للنهار» فيلم خارج هذه المنظومة بالكامل.

اختيار المخرجة (هالة لطفي) ممثلين يقفون أمام الكاميرا للمرة الأولى، هو اختيار فني في المقام الأول، وليس مجرد رغبة في التمرد على منظومة نجم الشباك، هو تمرد على الممثل المحترف، شأنها في ذلك شأن المخرج الفرنسي روبيرت بريسون، الذي كان يعتمد على الممثل لمرة واحدة فقط من أجل دور واحد في فيلم محدد ولا يعمل معه مجددا، وكان يطلق عليه «موديل» وليس ممثلا. أولا: لأن الممثل المحترف هو شكل من أشكال المسرح الذي استخدمته السينما في بداياتها ومازالت مستمرة، وهو ما يعكر صفو الفن السينمائي بوصفه فنا مختلفا عن كل الفنون الأخرى. ثانيا: لأن الممثل المحترف لديه صورة ذهنية مسبقة لدى الجمهور، وهو ما يستحضر تعبيرات وردود أفعال متوقعة لدى مشاهد الفيلم، وهو ما يفسد عملية التماهي التي أرادت المخرجة تحقيقها هنا. ثالثا: لأن تحقيق الصدق الفني الذي تسعى وراءه صانعة الفيلم، لن يتحقق سوى بأشخاص مهمومين على المستوى الشخصي بما يفعلونه، فشخصية الأب العاجز بحثت له هالة لطفي عن ممثل لعامين ونصف العام، ثم وجدته أخيرا في شخصية الصحافي (أحمد لطفي) الذي رأته بالمصادفة جالسا على أحد مقاهي القاهرة «والذي ظنّ أغلب من شاهد الفيلم أنه والد المخرجة»، وأحمد لطفي نفسه عايش من قبل هذه الشخصية التي يؤديها عبر والدته، التي كان يعتني بها في مرضها وأيامها الأخيرة، وهو يقدم أداءه في الفيلم تحية لها وبعد معايشة حقيقية للحالة نفسها، ما يجعل مساحات التماهي تصل إلى حدودها القصوى، حتى وأنت لا تعلم كل هذه التفاصيل، وما كان ذلك ليتحقق بأي ممثل محترف، يتعامل مع الشخصية على أنها عمل احترافي لقاء أجر، ومن ثم يبحث عن عمل آخر، وربما تتعارض أوقات التصوير، مما يدفعه إلى أداء شخصية من دون تركيز، أو يؤخر في سير العملية الإنتاجية المتعطلة بطبيعة الحال.

بعيدا عن فرادة الفيلم في آليات إنتاجه وظروف تصويره، فعلى المستوى السينمائي، هذا فيلم يقدم شكلا جديدا للواقعية في تاريخ السينما المصرية، والواقعية هي الشغل الشاغل لعدد متلاحق من أجيال صُنّاع السينما في مصر على مستويين مختلفين: المستوى الأول هو مدى اقتراب ما تقدمه السينما من واقع حياتي معيش في مصر، الأفلام التي استهل إنتاجها كانت قائمة على عوالم منفصلة تماما عن واقع حياة أغلب المصريين، فأسس كمال سليم بفيلمه «العزيمة» شكلا واقعيا مخالفا لكل ما سبقه، تبعه كامل التلمساني بفيلم «السوق السوداء»، ثم تصدى للأمر جيل من المخرجين أمثال صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح، ولحق بهم آخرون حتى نهاية عقد السبعينيات. المستوى الثاني من الواقعية أُسس على أيدي مخرجي الواقعية الجديدة أمثال رأفت الميهي وعاطف الطيب وخيري بشارة وداوود عبد السيد ومحمد خان وآخرين، وهؤلاء اهتموا بالـ «شكل السينمائي» لتلك الواقعية، تحررت أفلامهم من بعض الجماليات الثابتة، وخرجت كاميراتهم إلى الشوارع في أغلب أفلامهم، لترصد الواقع بعمق أكبر وشكل سينمائي أكثر تطورا، ثم تجمد الشكل السينمائي في الألفية الجديدة، ولم يتجاوز سوى عدد من الأفلام ذات الجودة والقيمة الفنية المرتفعة، الآن هالة لطفي تُدشّن شكلا جديدا للواقعية، وهي تقدمه منفردة.

واقعية الخروج للنهار «المُفرطة»، لا تقف عند حدود الواقع المصري، أو واقعية الشكل الفني، مثل «الكاميرا المحمولة والتصوير في الشوارع»، أو واقعية التفاصيل الفنية، مثل «تطابق الديكور والملابس وشكل الممثلين مع الحالة المطلوبة»، هالة لطفي تتجاوز كل ذلك لتجعلنا ننسى أننا نشاهد فيلما سينمائيا في الأساس، هي لا تتقشف في استخدام الموسيقى التصويرية أو الإضاءة التكميلية الصناعية للالتزام بشكل فني ما، فذلك لا يعنيها، هي تتخلى عنها كأدوات إخراجية تماما، كما لو كانت ستستخدمها، لتحقيق معادلة التماهي التي تبحث عنها، هذا ليس فيلما روائيا مُقدما في شكل تسجيلي على الإطلاق، وليس فيلما يشبه الأفلام منزلية الصنع، هذا فيلم يبحث عن اللحظة التي سعى إليها عشرات من صناع الأفلام حول العالم، اللحظة التي تُصدّق فيها تماما ما يحدث أمامك وأنت تعلم أنه غير حقيقي بالمرة! قررت المخرجة أن تحقق هذه المعادلة، عن طريق جعل المشاهد يتحول من حالة الـ «متلقي» إلى حالة الـ «متلصص»، فنحن نتابع حياة هذه الأسرة من بعيد، من دون أن نتدخل إطلاقا، فاستخدمت حجم لقطات بعيد، أو ما يعرف بالـ «Long Shot» في أغلب مشاهد الفيلم، كأننا موجودون في الشقة المجاورة أو الغرفة البعيدة من دون أن نقترب، بالإضافة إلى ذلك صوّرت أغلب مشاهد الفيلم بطريقة متّصلة من دون تقطيع، وهو ما يسمى بالـ «Long Take»، والتصوير المتصل أفضل أداة سينمائية تخلق حالة من التماهي التام، هناك مخرجون كبار استخدموا اللقطة المتصلة فقط من أجل خلق حالة إبهار بصري، نظرا إلى صعوبتها الشديدة في حال تغيير المكان المستمر، وتحرك الممثلين وتداخل التفاصيل، آخرون استخدموها فقط لأن القطع يجعل العين تنتبه فجأة للنقل، مما يفسد حالة التماهي تلك، ومن بينهم هالة لطفي. السبب الثاني للتصوير المتصل أنه يعزز خلق زمن مشابه للزمن الحقيقي في الحياة الحقيقية إذا ما تم بتوازن، وهو ما تحقق هنا أيضا.

هناك لحظات في الفيلم، لن يستسيغها قطاع عريض من المشاهدين، مثل «جلوس الابنة بعد أن تستيقظ شاخصة ببصرها في فضاء الغرفة»، كثيرون - وربما من المتخصصين - سيعتقدون أنها موجودة فقط لأسباب ادعائية، المتجاوبون مع الفيلم سيشعرون بالملل أحيانا، وحدهم المتلصصون من سيجدون متعة حقيقية في كل لحظة، من هؤلاء؟ ماذا يفعلون؟ كيف يعيشون؟ أسئلة تشغلنا مع لحظات الفيلم الأولى، وهالة لطفي تشبع رغبتنا في المعرفة بأكثر غرائز الإنسان عمقا، الرغبة الدفينة في معرفة حياة الآخرين، ليس المقصود هو شهوة التلصص الجنسية لدى البعض، وليس بالتأكيد الرغبة الاجتماعية في التعرف على أشخاص جدد، ولكنه



أبطال الفيلم كانوا يقفون أمام الكاميرا لأول مرة

غريزة التلصص التي تجعلنا نريد أن نعرف كيف تبدو الحياة الحقيقية لغيرنا، تلك الغريزة التي تحقق نجاح وشهرة برامج عالمية تصوّر حياة البشر على مدار الساعة، وهي ذاتها التي حققت نجاح واستمرار موقع «فيسبوك» صاحب أعلى معدلات إدمان حول العالم، وكاميرا هالة لطفي تحقق هذا الأمر باقتدار، لاحظ مثلا أن الكاميرا لا تتحرك على الإطلاق، إلا لمتابعة حركة أحد الممثلين، ولاحظ أيضا أن المخرجة قدمت عدة تنويعات على فكرة التلصص، مثل المشهد الذي يتلصص فيه الجالس خلف «سعاد»، في الميكروباص في أثناء حديثها مع الفتاة المحجبة، أو المشهد البانورامي الذي يرصد حياة الناس بعد خروجها من مسجد الحسين.

هناك سبب آخر، وهو سينمائي بحت، في وجود تلك المشاهد، وهو خلق المستوى الثاني الذي نجح الفيلم في ملامسته عددا من المرات، مستوى التعايش الذي يفوق التماهي، التعايش هو التورط الكامل في العلاقة بين شخوص المشاهدين وشخوص الفيلم، نحن لم نعد فقط نصدّق ما يحدث، نحن نريد أن نتدخل لنفعل شيئا ما، أو على الأقل أن نفعل شيئا ما لأنفسنا، وهو غاية ما أرادت هالة لطفي تحقيقه عبر الفيلم.

نتلصص عبر هذا الفيلم على أسرة مكوّنة من ثلاثة أفراد؛ الأب العاجز تماما والذي تقوم برعايته كل من زوجته (حياة)، وهي تعمل ممرضة في أحد المستشفيات الحكومية، والابنة سعاد التي تجلس في المنزل طوال الوقت لرعاية والدها في ظل غياب أمها في المستشفى، ما يجعلها تنعزل عن الشارع فترات طويلة للغاية، تبدأ الأحداث ببداية روتينية من بداية اليوم، والروتينية هنا تعزز إلى أي مدى يعيش هؤلاء الأشخاص حياتهم بعيدا عن أي أحداث صاخبة ومميزة، هنا لا تحاول المخرجة أن تنقل حالة المنزل أو حالة الصباح الباكر، لن تجد لقطات متنوعة لأثاث المنزل، أو دخول أشعة الشمس لتضيء المكان، أو لقطات للساعة مثلا، هالة لطفي لا تفكر في توظيف الصورة في حد ذاتها، هي تترك كل شيء يحدث طبيعيا ومن تلقاء نفسه، وهو ما يعزز في كل لحظة أننا كمشاهدين ليس مطلوبا منّا أن نشعر بشيء محدد، لا ملل ولا ترقب ولا شيء، نحن فقط نتابع ما يدور هناك خلسة.

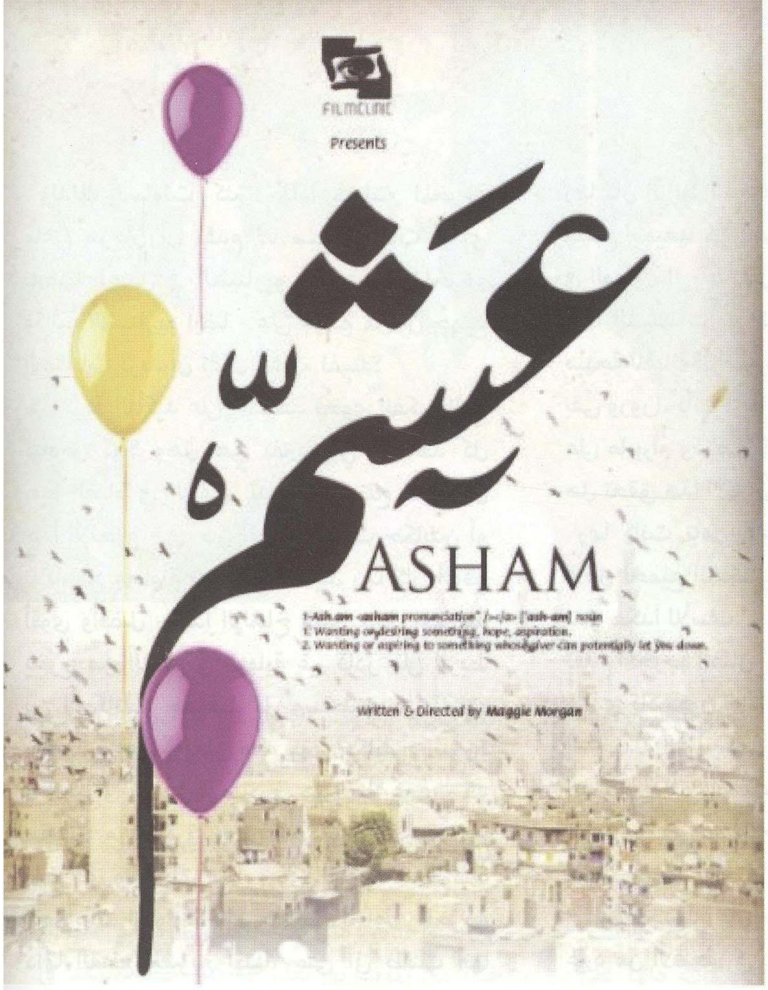
أول ما يلفت النظر، عند حديث حياة وسعاد الأول، أننا لسنا بصدد عبارات مُعلَّبة، الحديث ينساب بانسيابية الموقف ذاته، ما يحرك الشخصيات ليس أكثر من الأمور اليومية شديدة البساطة «الدخول إلى الحمّام، تناول الإفطار، راعية الوالد»، الحوار هنا لا يتعمد أن يدفع المشهد إلى الأمام بذلك الشكل الكلاسيكي المعتاد، ديناميكية المشهد تندفع من تلقاء ذاتها، بحكم ضرورة ما هو واجب الحدوث، ولذلك عندما لا يكون هناك دافع ما، فإن المشهد يسكن للغاية، تماما كإيقاع الحياة الحقيقية الذي يشتغل إيقاع الفيلم على تحقيقه.

رفض الأب تناول الإفطار، رفضه الخروج إلى الشرفة لـ «تشمُّس»، يمنحنا الشعور اللازم بأن هذا الرجل فقد الرغبة، وإلى الأبد، في الاستمرار في الحياة، يكفينا أن يعزز ذلك بكلمة مثل «زهقان»، لنعلم أنه قد وصل إلى اليأس التام، نلتقط تلك التفاصيل بحساسية بين الحين والآخر؛ لنتعرف أكثر على شخصيات الأسرة، من دون أن نشعر بأن هناك تعمّدا حقيقيا لإبطاء تلك العملية أو تأخيرها، فكل شيء يحدث كما لو كان من تلقاء ذاته، يزورهم ابن أخت حياة، ونفهم أنه مجنّد مغترب في القاهرة، ويعيش في مدينة أخرى، وهذه الأسرة هي فرع العائلة في القاهرة، وللإمعان في تلقائية الأمور، فهذه الزيارة لا تأخذ الأحداث إلى منحنى جديد، ولا نعرف منها معلومة مهمة في سياق حياتهم ككل، نلحظ فقط أن وجوده يُشكّل «عبئا نفسيا» على سعاد، التي لا تجد ما تفعله في حضوره الذي نشعر بأنه ثقيل من خلالها.

سعاد تقرر الخروج من المنزل استغلالا لتغيير موعد عمل أمها، لأول مرة منذ ستة أشهر، مما سيمنحها بضع ساعات من الحرية خلال ساعات النهار، تخرج من المنزل الهادئ إلى الشارع الصاخب بشدة، وبعد حوار عبثي مع فتاة «مضطربة نفسيا»، كما يبدو، تصل إلى مكان ما نفهم لاحقا أنها اختارته بالاتفاق مع شخص ما تواعده، وعبر مكالمتين هاتفيتين نفهم، من خلال عبارات مبتورة، أنها لم تلتق بهذا الشخص منذ خمسة أشهر «ونحن نعلم السبب من دون أن تصرّح هي به»، ثم تقطع علاقتها به لاحقا، وهو ما يجعلنا نرى انعكاس بقائها في المنزل، ورعايتها لوالدها طوال تلك الأشهر، مما أفقدها فرصة العمل والحب والحياة، ينتقل والدها لاحقا إلى المستشفى الذي تعمل فيه أمها، وهناك نكتشف أن حياة الأم في المستشفى لا تختلف - بأي حال - عن حياتها في المنزل، لقد أصبح العمل والمنزل بالنسبة إليها وجهين لعملة واحدة، حيث المرض والوحدة والكآبة، حتى جدران المستشفى تتشابه كثيرا مع جدران المنزل الباهتة بلا لون محدد، تتركها سعاد في المستشفى، وقبل أن تعود إلى المنزل، تقرر أن تذهب إلى مسجد الحسين، في الحقيقة تقيُّدها الطويل في المنزل أفقدها تماما بوصلة التحرك في الشارع، نحن لا نعرف هل قطعت هذه المسافة إلى الحسين من أجل الدعاء لوالدها مثلا، أم أنها فقط خرجت لتكسر حالة السجن التي تعيشها، يصل ذلك التخبط مداه في مشهد لاحق، ومن ثم تصبح سعاد وحيدة تماما في الشارع، نعم من الممكن أن نفهم أن قلة الأموال قد قيّدت حركتها، بحيث لم تعد قادرة على العودة إلى المنزل، ولكنها في حقيقة الأمر، أصبحت في أمس الحاجة إلى أن تقضي ليلتها بالكامل خارج المنزل، حتى لو وحيدة تحت الظلام الدامس وحيث اللامكان.

تعود سعاد إلى المنزل، وتكون تلك هي المرة الأولى التي تصبح في المنزل وحدها مع أمها منذ زمن بعيد، وربما يكون مشهد النهاية هو المشهد الوحيد الذي يحمل رمزية ما، فالأم تجلس على الأرض وتُعيد «تنجيد» مرتبة سرير الأب، كما لو كانت تُعيد ترتيب أوضاع المنزل من جديد، خاصة بعد الوقت الطويل الذي استهلكته في التنظيف في اليوم السابق، هل غياب الأب سيعيد بدوره ترتيب العلاقة بين الأم وابنتها؟ ذلك هو السؤال الذي تُنهي به هالة لطفي ملحمتها الواقعية.

«الخروج للنهار» ليس مجرد فيلم مختلف، ليس تجربة عابرة، هو فيلم مؤسس لواقعية جديدة من نوعها على السينما المصرية، وأجد الآن أن وجوده قبل عرضه جماهيريا، في قائمة أهم 100 فيلم عربي التي أعدها مهرجان دبي السينمائي بمشاركة 475 شخصية سينمائية وثقافية، أمر ليس من قبيل المصادفة على الإطلاق.



في العام 1988م خرج علينا المخرج يسري نصرالله بفيلمه الأول «سرقات صيفية»، والذي قدم فيه تجربة نحترمها جميعا، ثم تتالت أفلامه فيما بعد، فقدم لنا فب العام 1993م فيلمه الثاني «مرسيدس»، يليه فيلمه المتميز «المدينة» في العام 2000م، ولعل المخرج يسري نصرالله كان من أوائل المخرجين الذين لجأوا إلى ما أسميناه حينها سينما الديجيتال، وهي الأفلام التي يتم تصويرها بكاميرات رقمية، وليست كاميرات السينما، ثم يتم نقلها فيما بعد إلى شريط سينمائي من أجل عرض الفيلم.

محمود الغيطاني
ناقد سينمائي- مصر

أخرجته ماغي مرجان ويمثل تيار السينما المستقلة

«عشم» .. حينما يصبح «العشم» في السينما مفسدًا لها

ولعل لجوء يسري نصرالله، في هذه المرحلة، إلى سينما الديجيتال كان السبب فيه عدم إقبال العديد من المنتجين على كثير من التجارب السينمائية الجادة، التي رأى فيها المنتجون أنها أفلام غير جماهيرية؛ وبالتالي لن تعود إليهم بأموالهم مرة أخرى؛ ومن ثم ستكبدهم خسائر فادحة، مما وضع المخرجين العاشقين لصناعة هذا الفن أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن يجلسوا في بيوتهم من دون تقديم أي تنازلات يريدها المنتج، وإما أن يلجأوا إلى الحل السحري الذي لجأ إليه المخرج يسري نصرالله، وهو سينما الديجيتال التي نُسبت إليه باعتبار أنه أول من لجأ إليها؛ وهنا رأينا العديد من المخرجين الذين نحترمهم في صناعة السينما يحاولون أن يحذوا حذو يسري نصرالله من أجل الخروج من عنق الزجاجة الذي وضعتهم فيه شركات الإنتاج بقانونها الرأسمالي البحت، الذي يُغلب المادة على الفن؛ فرأينا المخرج محمد خان أيضا يُقدم فيلمه «كليفتي» في العام 2004م، وفعل مثله المخرج خيري بشارة حينما قدم لنا فيلمه الذي سقط من الذاكرة السينمائية سريعا «ليلة في القمر» في العام 2003م.

ولكن بعد مرور فترة ليست هينة، حاول معظم المخرجين المحبين لصناعة السينما المخلصة للفن الخروج من سطوة سيطرة شركات الإنتاج على السوق السينمائي المصري، وفرض شروطها التي تراها، وإلا فهي لن تُقبل على إنتاج أي فيلم يتعارض مع مصالحها ورؤيتها التي لا تهتم بالفن؛ فرأينا تيارا جديدا في السينما المصرية - هو في الحقيقة امتداد لما أسميناه من قبل سينما الديجيتال - وهو تيار السينما المستقلة، التي حاولت تقديم العديد من التجارب السينمائية، والتي كان منها ما هو جيد، ومنها ما مر كأنه لم يكن، ولكن الأهم أن هذا التيار بدأ في التعاظم والتنامي على يد كثير من المخرجين الذين حاولوا أن يخلصوا لصناعة السينما في المقام الأول، من أجل تقديم تجارب مخلصة لهذه الصناعة، بل وامتد الأمر كذلك إلى تكوين ورش سينمائية من أجل دراسة السيناريو والنقد السينمائي بعيدا عن معهد السينما، في صرخة حقيقية تحاول التخلص من سيطرة كل ما هو رسمي، ويحاول أن يفرض عليهم أشكالا بعينها في هذه الصناعة.

ربما كان مثل هذا التاريخ السريع هو ما مر بذهني في أثناء مشاهدتي فيلم «عشم» للمخرجة ماغي مرجان؛ لأنه يُمثل تيار السينما المستقلة، ولكن على الرغم من أننا نرحب بمثل هذا الاتجاه، ونرفع له القبعة احتراما، فإن العديد من التجارب التي خرجت من عباءته لم تكن ناضجة إلى الدرجة التي نأملها، ربما لتسرعها، أو لأن معظم المقبلين على هذا الاتجاه السينمائي يحاولون تقديم تجاربهم الأولى في فن السينما؛ ولذلك تخرج التجارب أحيانا غير مكتملة النضج، أو متسرعة إلى حد ما.

ولذلك تساءلت كثيرا: لماذا فضلت المخرجة ماغي مرجان أن تقدم لنا سبع حكايات توازي بعضها البعض في السيناريو - باعتبارها المخرجة وكاتبة السيناريو أيضا - على الرغم من أن جميع الحكايات تريد أن تقول الشيء نفسه؟

هل تريد التأكيد على المشاهد فحوى الفكرة التي تتعرض لها؟ وهل هي تفترض في المشاهد كل هذا الغباء في التلقي، لدرجة أن تلح عليه كل هذا الإلحاح - في حين أنها لو قدمت حكايتين أو ثلاثا، مع محاولة تعميق الحكاية، ربما كان الوقع أقوى وأفضل - هذا الإلحاح الذي جعل المشاهد يخرج من الفيلم في النهاية غير قادر على الربط بين الحكايات جميعها، بل وسقطت من ذاكرته بعضها، في حين لم يعلق معه سوى حكاية أو اثنتين؟ لا أنكر أني بالفعل - مثلي في هذا مثل غيري - قد سقطت من ذاكرتي بعض الحكايات التي قدمتها المخرجة، ولم يعلق معي سوى القليل؛ نتيجة كثرة الحكايات المتوازية التي كانت تحاول المخرجة دائما القطع السريع بينها، حتى أني ظننت أنها تنثرها بسرعة بالتوازي بينها؛ كي تخلق منها نسيجا مترابطا، ولكن مثل هذه المحاولة لم تكن للأسف في مصلحة فيلمها الذي بدا لي كأنه مزدحما متخما بكثير من التفاصيل التي كان من الممكن الاستغناء عنها لمصلحة بعض الحكايات الأخرى التي كانت أعمق وأكثر ثراء من البعض الآخر.

ربما كان الرابط الحقيقي الذي يربط بين الحكايات السبع جميعها هو العشم - بمعنى الرجاء - العشم في الوصول إلى حلم كل شخص في نهاية الأمر، وربما لهذا السبب بدأت المخرجة فيلمها بتقديم أغنية مبهجة للفنانة الراحلة سعاد حسني (الشجر الناشف بقى ورور)، كأنها تريد أن تقول: إن كل شيء سيكون على ما يرام وسيصل كل ذي حلم إلى حلمه، ولكن هل تحقق هذا الافتراض الذي افترضته المخرجة؟

ربما كانت تأمل ماغي مرجان أن يتحقق هذا الأمل لجميع الشخصيات، لكننا رأينا أن الأمور لم تسر هكذا للأسف.

تقدم المخرجة الفنان «شادي حبشي» في دور عشم، والذي كاد يكون من أهم شخصيات الفيلم، أو هو الشخصية التي يكاد يدور في فلكها الجميع؛ نظرا لتفاؤله الدائم وابتسامته التي لا تفارق وجهه، على الرغم من ظروفه المتخبطة دائما، فهو يعمل أحيانا بائعا متجولا، وأحيانا أخرى يعمل في افتتاحات المحال الجديدة بأن يلبس قناع وملابس دب، أو غيره من الأقنعة؛ كي يحاول أن يلاعب الأطفال أو يوزع الدعاية للمكان الجديد الذي يتم افتتاحه، وتارة ثالثة يقف في أحد الشوارع الجانبية لمحاولة اكتساب رزقه من بيع بعض الأشياء، غير أنه يتم إلقاء القبض عليه من قبل الشرطة؛ نظرا إلى إشغاله الطريق، لينتهي به المطاف عامل مصعد في إحدى البنايات، نقول إنه على الرغم من كل ظروف عشم، فإنه يبدو دائما لا تفارقه ابتسامته، بل كان حلمه الوحيد هو أن يقابل لاعب الكرة الشهير محمد أبو تريكة، فقط أن يقابله، هذا هو كل أحلامه على الرغم من كل ظروفه الكارثية التي يعلم جيدا أنها كارثية، لكنه دائما راض بها؛ ولذلك حينما يتقابل مع الممرضة ابتسام بالمصادفة، وتقول له: «هي كل حاجة ملخبطة»، يرد عليها مبتسما بإشارته إلى السماء، من دون أن يقول أي كلمة، فتعود لتسأله: «هتفضل كدا؟»، فتراه يضحك راضيا ليقول: «معرفش والله بس هي على طول ملخبطة»، ربما كانت هذه الشخصية من الثراء ما جعلها أهم شخصية من شخصيات الفيلم، ببهجتها الدائمة وإقبالها على الحياة، على الرغم من كل ظروفها السيئة.

كذلك تقدم لنا ماغي مرجان شخصية رضا (نجلاء يونس)، الريفية التي ضاقت بها سبل العيش فجاءت إلى القاهرة من أجل أن تعمل في تنظيف مراحيض مول سيتي ستارز، وهناك تتقابل مع الريسة أم عطية (سهام سنية عبدالسلام) التي تحرص على عملها في هذا المكان وتتعلق به تماما، حتى أنها تقول لرضا منذ البداية: «متتعلقيش بالمكان دا أوي... المكان دا بتاعي أنا... أنتِ هنا بس لحد ضهري ما يخف»؛ ولذلك تومئ لها رضا بإذلال وخنوع موافقة إياها على قولها، ولكن رضا تتقابل مع مصطفى (علي قاسم) الذي تربط بينهما علاقة عاطفية ليُسر لها فيما بعد بأمله في أن يترك عمله في الأمن قائلا: «هحوش لي تحويشة حلوة كدا وأشتري لي أربع خمس مكنات، وتبقى الموتوسيكلات راحة جاية كدا، توصل طلبات الناس»، إذن فحلمه الوحيد والبسيط جدا هو أن يعمل «دليفري»، ويكون صاحب هذه الموتوسيكلات، بينما يصبح حلم رضا هو أن تترك العمل في المراحيض كي تكون بائعة في المول أيضا، وبذلك تكون قد حققت ذاتها.

لتنتقل بنا المخرجة إلى عماد (محمد اللوزي) الذي يعمل محاسبا في الضرائب، وهو رب أسرة متوسطة الحال، وعلى الرغم من عثراته المالية أحيانا فإنه يقابل الحياة دائما ببهجة طفولية واستمتاع غريب، على الرغم من شكه في مرضه وطلب الطبيب منه العديد من التحاليل التي ستأكل جزءا ضخما من ميزانية البيت، لكنه يفعل كل شيء راضيا مبتهجا ببساطة، ونرى زوجته نادية (نهى الخولي) القلقة عليه دائما، والتي تنذر على نفسها نذرا قائلة لسائق التاكسي إنه إذا ما كانت نتيجة التحاليل سلبية، وتأكدت من خلو زوجها



عشم متفائل دائما





المخرجة ماجي مرجان مع المخرج الكبير محمد خان



ينتمي الفيلم إلى تيار السينما المستقلة



قدم الفيلم 7 حكايات

الذي تحبه من أي مرض فإنها: «هدعي حاجة من ربنا ولو ربنا استجاب هتكفل بعلاج مراتك ستة أشهر»، وهنا نرى أن حلم هذين الزوجين أكثر بساطة من غيرهما، الزوجة ترغب في الاطمئنان على زوجها فقط، والزوج لا يبتغي من حياته سوى أسرته والاستمتاع بمشاهدة أفلام نجيب الريحاني، ومباريات الكرة التي يعشقها.

لنشاهد الممرضة ابتسام (منى الشيمي) التي جاءت من المنيا خصيصا كي تعمل ممرضة، ولم يكن لها من حلم أو أمل إلا أن تصبح ممرضة، وتمتلك بطاقة شخصية مكتوبا فيها مهنتها، كي تريها للآخرين بفخر، غير أنها تقع في عشق الطبيب مجدي (مينا النجار) الذي لا يشعر بها في البداية، ثم يتعلق بها فيما بعد بشكل تبدو فيه العلاقة متوترة ما بين مد وجذر غير مفهوم، ولم تحاول المخرجة توضيحه؛ ما أدى إلى تساؤلنا: هل هو بسبب الفارق التعليمي والاجتماعي بينهما، أم لأنه كان على علاقة بفتاة أخرى، أم لأنه - أي الطبيب - كان حلمه الأوحد والأهم بالنسبة إليه أن يترك هذا الوطن الخانق إلى جغرافيا أخرى يرى أنها الأفضل له بدلا من هذا المجتمع الذي يكاد يخنقه، لدرجة أنه يقول لابتسام: «همشي من البلد دي خلاص»، وهو سعيد أيما سعادة.

وهنا تتبقى لنا ثلاث حكايات أرى أنها كانت بالفعل عبئا حقيقيا على السيناريو، أولاها حكاية داليا (سلمى سالم) وابن خالتها التي ترتبط به بعلاقة عاطفية، لكنهما يختلفان في أحلامهما؛ مما يؤدي بهما في نهاية الأمر إلى الافتراق تماما؛ فهي تريد أن تكمل مشروعها في الجامعة، وأن تكون فنانة ولها مرسمها الذي يخصها، وتعرض فيه لوحاتها التشكيلية وتدعو الجميع إلى معارضها الفنية، بينما هو يرغب في أن يترك هذا الوطن الخانق الذي لا أمل فيه بالسفر إلى ماليزيا، قائلا لها: «لو كان فيه فرصة الواحد يقعد هنا ويعيش عيشة كويسة مع البنت اللي هتبقى مراتي وكل حاجة هقعد، أنا مش بفكر في نفسي بس، أنا بفكر فيا وفيكي، أنتي شايفة حال البلد عامل ازاي»، وهنا تتفرق بهما السبل لعدم توافق الأحلام على الرغم من بساطتها أيضا.

ثم حكاية فريدة (مروة ثروت) مع حبيبها شريف (سيف الأسواني)، فهي فتاة نباتية ومثقفة، تهتم بالآخرين دائما، وهذا الاهتمام قد يجعلها تتدخل في شؤون الغير، وهذا غير لائق من وجهة نظر شريف؛ ولذلك تقع بينهما كثير من الخلافات دائما على الرغم من العلاقة التي تربطهما كل منهما بالآخر، كي نصل إلى الحكاية الأخيرة التي تمثل نادين (أمينة خليل)، وزوجها رمزي (محمد سرحان) اللذين كان أملهما الوحيد في الحياة هو إنجاب طفل لهما، وعلى الرغم من عدم وجود مانع للإنجاب فإن الزوجة كلما حملت في طفل حدث لها إجهاض، ما يؤدي إلى توتر نفسي وضغط شديد على حياتهما؛ نتيجة اكتئاب الزوجة وحزنها الدائم.

ربما قدمت المخرجة ماغي مرجان العديد من الحكايات التي تريد أن تقول فيها إن جميع هذه الشخصيات، على الرغم من تأزمها، أحلامها شديدة البساطة، وليس هناك منهم من يطلب الكثير جدا، وعلى الرغم من كل هذا فالحياة تعاكسهم جميعا وهم يحاولون تقبلها بوجود «العشم» الدائم في مستقبل أفضل، وربما نجحت المخرجة في تقديم حياة البسطاء الذين يمثلون معظم أهالي وسكان القاهرة، ولكن هل بالإلحاح الدائم، ومحاولة إجهاد المشاهد بالتركيز في كثير من الحكايات المتوازية والمتداخلة في آن، يمكن تقديم الفيلم كما قدمته المخرجة، لاسيما أن معظم الممثلين غير معروفين بالنسبة إلينا كمشاهدين، مما جعلنا أكثر من مرة نتساءل، هل هذا المشهد يخص الحكاية الفلانية أم لا؟

أعتقد أن المخرجة كان لديها كثير من العشم تجاه السينما التي لا تحتمل كل هذا التزاحم الذي وقعت فيه؛ ما أدى في نهاية الأمر إلى انزلاق المونتاج خلفها، فبدا لنا لاهثا سريعا جدا، متقطعا بشكل لافت؛ نتيجة أن المونتير أحمد عبدالله السيد، وهشام صقر، حاولا أن يخدما الحكايات السبع التي قدمتها لهما المخرجة من خلال السيناريو، فكان لا بد من القطع السريع بين الحكايات، بل وكان لا بد من أن تكون المشاهد قصيرة جدا وتتم بالتبادل بين الحكايات جميعها، حتى كأننا كنا نشاهد ندفا من كل حكاية للانتقال إلى الحكاية الأخرى التي توازيها وهكذا، مما أصابنا في نهاية الأمر بالحيرة وعدم القدرة على التركيز مع حكاية واحدة، ومثل هذا اللهاث المونتاجي لم يكن خطأ من المونتيرين بقدر ما كان خطأ أساسيا في السيناريو الذي قدمته المخرجة.

لكننا أيضا لن نستطيع نسيان أداء كل من شادي حبشي في دور عشم، ومحمود اللوزي في دور عماد، ونهى الخولي في دور نادية، هذه الشخصيات التي رسخت في أذهاننا نتيجة أدائها المتميز والذي كان مبهجا إلى حد بعيد.

كذلك لا ننسى دور المنتج محمد حفظي، المغامر دائما من أجل سينما جديدة تهتم بكل ما هو فني وسينمائي في مقابل ما هو مبتذل.

ولكن هل بالنوايا الحسنة، وبالعشم الشديد في صناعة السينما، من الممكن أن نصنع فيلما سينمائيا؟ أعتقد أن العشم الشديد الذي عشمته المخرجة ماغي مرجان في صناعة هذا الفيلم، كان هو السبب الرئيسي في إفساد فيلمها الجيد الفكرة، والذي كان من الممكن أن يكون أجود كثيرا؛ فلا نخرج منه في النهاية كأننا لم نشاهد فيلما، لقد أشعرتنا الحكايات المزدحمة والمتداخلة بأن الفيلم يكاد يكون متطايرا - ذا تأثير كحولي - سرعان ما يتلاشى من الذاكرة بمجرد الانتهاء منه؛ فلا تكاد تتذكر أي تفاصيل منه، على الرغم من جودته.

ولعلها أيضا انتهت بفيلمها تلك النهاية المفتوحة على المطلق، والتي لا تدل إلا على عدم وجود أي أمل في أي شيء؛ فها هي الحكايات تكاد تتمزق معظمها وتتفرق بالجميع السبل، كما ينتهي الفيلم بأغنية الفنانة ليلى مراد التي يقول فيها الراحل نجيب الريحاني «نفسي أعرف إحنا رايحين فين»، لترد عليه الفنانة ليلى مراد: «رايحين على البلد اللي تجمع شمل العشاق... نفرح ونغني ونودع أهل الأشواق»، وهي نهاية أرى أنها مخالفة لبداية الفيلم التي بدأت بأغنية سعاد حسني المبهجة.


لوحة من ألبوم شاه جهانكير

أصبحت دراسة التحف في الآونة الأخيرة من الموضوعات التي يُعنى بها دارسو العلوم الاجتماعية والإنسانية، وبالطبع مؤرخو الفن وأمناء المقتنيات بالمتاحف، وينصب جلّ اهتمام مؤرخي الفن عموما على أصناف خاصة من التحف مثل اللوحات أو المنحوتات، ولكن مؤرخي الفن الإسلامي ترتكز دراستهم على طرز وأنماط التحف، وهو ما يُطلق عليه غالبا الفنون الزخرفية أو التطبيقية. وهذه الدراسة هي مجموع الأبحاث التي قُدمت في ملتقى حمد بن خليفة الثالث للفن والثقافة الإسلامية.

وصدرت عن مركز النشر بجامعة ييل. قام على تحرير الدراسة جوناثان بلوم، وشيلا بلير، من أبرز المتخصصين في فنون العالم الإسلامي، ويشغلان معا كرسي حمد بن خليفة للفن الإسلامي بجامعة فيرجينيا كومنولث، كما يتوليان أيضا إدارة وتنظيم الملتقى، الذي أصبح تقليدا سنويا للأكاديميين ودارسي الفنون الإسلامية.

خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر

دراسة ضمت أبحاثًا وثقتها وقُدمت في ملتقى حمد بن خليفة الثالث

التحف في الفن والثقافة الإسلامية

في مقدمة الدراسة إطلالة سريعة يقدمها «بلوم» على الدراسات السابقة التي اتخذت التحفة موضوعا لها، ولعل أشهرها - بلا شك - سلسلة برامج إذاعية قُدمت في راديو BBC4 في العام 2010م، تحت عنوان «تاريخ العالم في 100 تحفة»، كان يقدمها نيل ماكجريجور مدير المتحف البريطاني، في كل حلقة يقوم بالتعريف بتحفة من مقتنيات المتحف البريطاني، وتنوع اختيار التحف لتمثل حضارات مختلفة، نالت هذه الحلقات انتشارا على نطاق واسع، حتى بلغ عدد مستمعيها ما يقرب من مليون شخص، ثم صدرت لاحقا في كتاب بالعنوان نفسه في العام 2011م، أما في مجال الفن الإسلامي فقط، فقد كانت التحفة محور الملتقى السنوي لجمعية مؤرخي الفن الإسلامي HIAA العام 2010م، الذي أقيم في واشنطن العاصمة تحت عنوان "التحف، المجموعات والثقافات". ونجد في هذه الدراسة بعضا من خصائص ومميزات هذه الدراسات، فعلى غرار حلقات ماكجريجور بدراسة نماذج من متحف واحد، أُتخذ نفس المنحى بالاقتصار على نماذج من مقتنيات متحف الفن الإسلامي بقطر، الذي افتتح العام 2008م، واختيرت الأبحاث لتشمل تاريخ الفن الإسلامي، من البدايات في القرنين الأول والثاني الهجريين، في العصرين الأموي والعباسي، إلى عصر الإمبراطوريات في القرنين الـ 16 و17م. في الحقب العثمانية، والصفوية، والمغولية الهندية.

ولم تغفل الدراسة الفن الإسلامي في العصر الحديث، فاستُهلت ببحث الناقد المعماري في مجلة النيويوركر «بول جولدبيرجير»، تناول فيه تصميم متحف قطر للفن الإسلامي، وكيفية تحدي الحداثة في إنتاج عمل فني إسلامي معاصر، حيث إن الأجيال الحديثة من المعماريين تنظر إلى المتاحف على أنها ليست فقط، مكان يحتوي أعمالا فنية، ولكن المبنى ذاته لا بد أن يكون تحفة فنية، وهو ما نراه في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، حيث امتد تصميم المتاحف إلى أداة للتعبير المعماري.

ومتحف قطر للفن الإسلامي من تصميم المعماري الأمريكي الصيني الأصل آي. م. بي، أشهر المعماريين المعاصرين، وله تجارب سابقة في تصميم العديد من

المتاحف، والإضافات المعمارية إلى المباني القديمة، منها المبنى الشرقي للجاليري الوطني للفن في واشنطن، والهرم الزجاجي في فناء متحف اللوفر، ومكتبة جون كنيدي في جامعة ماساتشوستس. ومبنى المتحف الإسلامي بقطر تجربة معاصرة طموحة للتعبير في العمارة الإسلامية، بتشييد مبنى يتألف من أساليب معمارية تراثية، ومحاولة إيجاد أرضية مشتركة بين الحداثة والتراث الإسلامي. ولم يسبق لـ آي. م. بي تصميم مباني في الشرق الأوسط، كما أن العمارة الإسلامية غير مألوفة له. لذلك بدأ في زيارة المدن الإسلامية القديمة للتعرف على ماهية وجوهر العمارة الإسلامية، فزار المسجد الجامع بقرطبة، والمسجد الأموي بدمشق، ولكن لم يجد في هذه المساجد ما يوحي إليه بخصائص العمارة الإسلامية الصرفة؛ حيث يغلب عليها تأثيرات العمائر السابقة. وفي أثناء رحلته إلى القاهرة زار مسجد أحمد بن طولون، أقدم المساجد المصرية المحتفظة بحالتها الأصلية، شُيد في القرن 3هـ/ 9م، فوجد فيه ما كان يبحث عنه، فيقول: إنه مسجد ذو تصميم بسيط، ومكان تُضفي أشعة الشمس على عناصره الحياة. فهو تعبير تكعيبي لمتوالية هندسية، من الشكل الثماني إلى المربع، إلى الدائري، هذه العمارة المستحكمة وُجدت بفضل أشعة الشمس، بظلالها وألوانها. لذلك لا نجد صعوبة في آصرة القرابة بين النافورة ذات القبة السامقة في صحن المسجد، وبين تصميم المتحف، ومن السهولة أيضا أن نرى البوائك المصممة بين المبنى الرئيسي للمتحف وبين الجناح التعليمي، مستلهمة من البوائك المطلة على الصحن بالمسجد الطولوني.

ورقات من مصحف طشقند

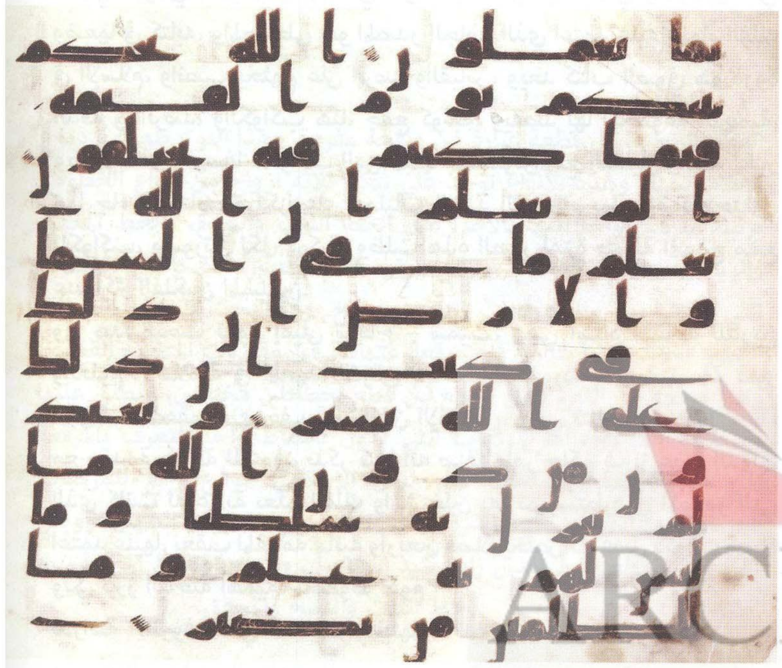
يتناول فرانسوا ديروش الأستاذ في علم المخطوطات بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس؛ بالدراسة الكوديكولوجية صفحات من المصحف المعروف بمصحف عثمان المحفوظ بمدينة طشقند عاصمة أوزبكستان. والكوديكولوجيا من العلوم الحديثة التي تُعنى بالشكل المادي للمخطوط، أو عناصر صناعة الكتاب، مثل الرّق والورق، والخطوط، والتجليد والتذهيب، وغيرها من عناصر صناعة الكتاب. ويسود معتقد بين سكان مدينة طشقند أن المصحف المحفوظ بمدينتهم هو المصحف الإمام الذي كان يقرأ فيه الخليفة عثمان بن عفان وقت قتله، أو من المصاحف التي أمر بكتابتها وإرسالها إلى الأمصار، وكان المصحف محفوظا أولا في مكتبة سان بطرسبرج حتى العام 1917م، ثم قررت السلطات الروسية إعادته إلى مسلمي آسيا الوسطى، وفي أثناء نقل المصحف، أو ربما قبل ذلك، فُقدت منه عدة أوراق، وهو ما يفسر وجود الأوراق العشرين بمتحف الفن الإسلامي بقطر، والبعض الآخر بمجموعة الأغاخان، وظهور العديد في المزادات العالمية.

كُتب هذا المصحف على نوع من الرّق الكثيف، من الحجم غير العادي، وهو من المخطوطات ذات القطع الكامل، فكل صفحتين متقابلتين تمثلان قطعة أو ورقة كاملة، وهذا النوع وصلت إلينا منه نماذج قليلة، وبالتالي لا يوجد طيٌّ، وهو أساس عمل الكُراس أو الكوديكس Codex، الذي يتكون من أوراق مزدوجة تطوى ويجمعها خيط للتجليد. ومقاس الصفحات 68 x 58سم، وكُتب بالخط الحجازي، كأغلب المخطوطات القرآنية المبكرة، والخط في ورقات المصحف متجانس، فمن المرجح أن كاتبه كان خطاطا محترفا، وليس بناسخ عادي، ويرى ديروش أن هذا المصحف ذا الحجم والوزن غير المألوف، لا يمكن أن يكون الآمر بكتابته شخص خارج نطاق البلاط الحاكم، لتكلفته العالية، ويذكر السمهودي في كتابه «وفاء الوفاء بإخبار دار المصطفى» أن الخليفة العباسي المهدي أمر بكتابة مصاحف غالية الثمن، وذلك في منتصف القرن 2هـ/ 8م وأرسل بها إلى الأمصار، لذلك يرجح أن مصحف طشقند من بين هذه المصاحف، وليس مصحف الخليفة عثمان.

ثلاثة ألواح جصية من سامراء

يمثل الجص وزخارفه المميزة من مدينة سامراء العراقية أحد أهم الموضوعات الأساسية في تاريخ الفن الإسلامي، وهذه الألواح الجصية جاء أغلبها نتيجة

يقسم مؤرخو الفن الإسلامي
طرز سامراء إلى ثلاثة أنماط
حسب طرق تنفيذ الزخارف والحفر
وأنواع العناصر الزخرفية المستخدمة



ورقة من مصحف طشقند

التنقيبات الأثرية التي قام بها البروفسور الألماني إرنست هرزفيلد، وهو أول من عني بدراسة زخارفها، ووضع الأسس لتعريف طرزها، ثم جاء الأستاذ ك. أ. كريزويل وأعاد تسمية هذه الطرز، وكان له اهتمام خاص بالعمائر في سامراء، ومنها قصر الخلافة الذي شيده الخليفة المعتصم، وأهم مميزات هذه العمائر هي الزخارف الجصية التي كانت سائدة في تغطيتها. من هذه الألواح يقتني متحف الفن الإسلامي في برلين عدد كبير منها، وفي متحف الفن الإسلامي بقطر ثلاثة ألواح قامت بدراستها الأستاذة جوليا جونيلا، أمينة مقتنيات بمتحف الفن الإسلامي في برلين، وتولت لسنوات عدة إدارة التنقيبات السورية - الألمانية في قلعة حلب.

ويقسم مؤرخو الفن الإسلامي طرز سامراء إلى ثلاثة أنماط؛ حسب طرق تنفيذ الزخارف والحفر، وأنواع العناصر الزخرفية المستخدمة. فالطراز الأول كان يتميز بمجهود فني في تنفيذه، من حيث اختيار أجمل العناصر الزخرفية وتفاصيلها، وحفر أرضية الزخرفة حولها، أما الطراز الثاني فيتميز بالعناصر الزخرفية المسطحة والمتلاصقة بعضها بجانب بعض لا يفصلها إلا قنوات ضيقة، ولذلك اختفت فيها الأرضيات التي تحيط بعناصر الزخرفة، ثم تطور هذا الطراز إلى الطراز الثالث الذي تلاصقت فيه العناصر الزخرفية تماما، وأصبحت لها ظلال متدرجة. ولذلك انتشر هذا الطراز الأخير بين الفنانين، لبساطته وسهولة تنفيذ حفر الزخارف على قوالب، يمكن عمل نسخ جصية عديدة منها لتغطية أسطح العمائر في وقت قصير. والطراز الثالث هو الأكثر ذيوعا، ويتميز بالحفر المائل، وكان تأثيره لاحقا على كل أنماط الزخارف في الفن الإسلامي. ومازال حتى الآن

يعتبر أساس تكوين زخرفة الأرابيسك، التي استخدمت على نطاق واسع في كل المنتجات الإسلامية، أيضا خاصية «كراهية الفراغ»، وذلك بتغطية السطوح بالزخارف، وهي خاصية صاحبت الفنون الإسلامية خلال تاريخها العريق، والألواح المحفوظة في المتحف القطري نُفذت زخارفها بالحفر المائل البارز، مثل طراز سامراء الثالث، مع عدد قليل من المراوح النخيلية.

أوثق النُسخ المعتمدة لكتاب صور الكواكب

يعد كتاب «صور الكواكب»، لعبدالرحمن الصوفي، أحد أهم كتب علم الفلك في التراث الإسلامي، والمصدر الرئيسي المعتمد لدى علماء الفلك المسلمين، والصوفي كان من أشهر علماء الفلك في شيراز خلال فترة البويهيين، خاصة الملك عضُد الدولة، وقبل كتابته لصور الكواكب تعرف الصوفي على كتاب «المجسطي» للفلكي اليوناني بطليموس، وبالتالي على صور الكواكب الثماني والأربعين التي وضعها في كتابه، والمجسطي هو المصدر الجامع الذي اعتمد عليه علماء الفلك في الإسلام، وانصب بحثهم على الرصد والقياس، ويعد كتاب الصوفي هو ذروة الدقة في الرصد، والكواكب هنا، جمع كوكبة، ويقصد بها المجموعة النجمية، ويقدم الصوفي وصفا للكواكب التي أثبتها بطليموس، مع التعليق والنقد لكثير مما جاء في كتابه، مرتكزا على عمليات الرصد التي قام بها، وإضافة جداول للكواكب، وصورتين لكل كوكبة، وظلت هذه الصور لفترة طويلة أنموذج متبع عند أكثر الفلكيين المسلمين.

وفي هذا البحث تقوم إميلي سافاج - سميث، وهي أستاذ متقاعد للتاريخ والعلوم الإسلامية في المعهد الشرقي بجامعة أكسفورد؛ بدراسة نسخة صور الكواكب المحفوظة بمتحف قطر للفن الإسلامي، وهي تتألف من 179 ورقة، مع مقدمة طويلة للصوفي، يذكر فيها أنه صنفه بأمر من حاكم شيراز عضُد الدولة، الذي كانت له عناية بعلم الفلك والمشتغلين به، ثم يستطرد في المصادر التي اعتمد عليها، يعقب المقدمة ثمانية وأربعين فصلا، يختص كل فصل بكوكب معين، ولكي تُبرز الباحثة أهمية المخطوط تقوم بدراسة الظروف التي صاحبت كتابتها، من خلال "قيد الختام" للمخطوط. يقول الناسخ إنه قام بنقل هذا الكتاب من نسخة بالمدرسة النظامية في بغداد، بخط هبة الله بن بشر الشمعي ومؤرخة سنة 427هـ وقد ذكر هبة الله أنه نقلها من نسخة فرج بن عبدالله الحبشي المنجم مولى عبدالرحمن الصوفي مُصنف هذا الكتاب وتلميذه، وقد قرأها فرج الحبشي على أستاذه. ثم يستطرد الناسخ أنه نقل الكتاب مقلدا ومحتذيا لهبة الله في النسخ وحتى في منمنمات الكواكب، وانتهى من كتابتها سنة 519هـ ويوضح الغرض من النسخ وهو الاستعمال الشخصي، ويذكر اسمه علي بن عبدالجليل بن علي بن محمد، ومكان النسخ بغداد. ثم عارض وقابل المخطوط بأكمله على النسخة التي عملت لخزانة الملك عضُد الدولة البويهي، وهي النسخة الأم التي كتبها ورسم صور كواكبها عبدالرحمن الصوفي، ونرى من قيد الختام أن الناسخ اعتمد على نسختين: الأولى نسخة فرج الحبشي، ثم عارضها على النسخة الأصلية التي كتبها المؤلف. لهذه الأسباب تعتبرها الباحثة أوثق النسخ المعتمدة لكتاب صور الكواكب.

ثلاثة أوان فخارية

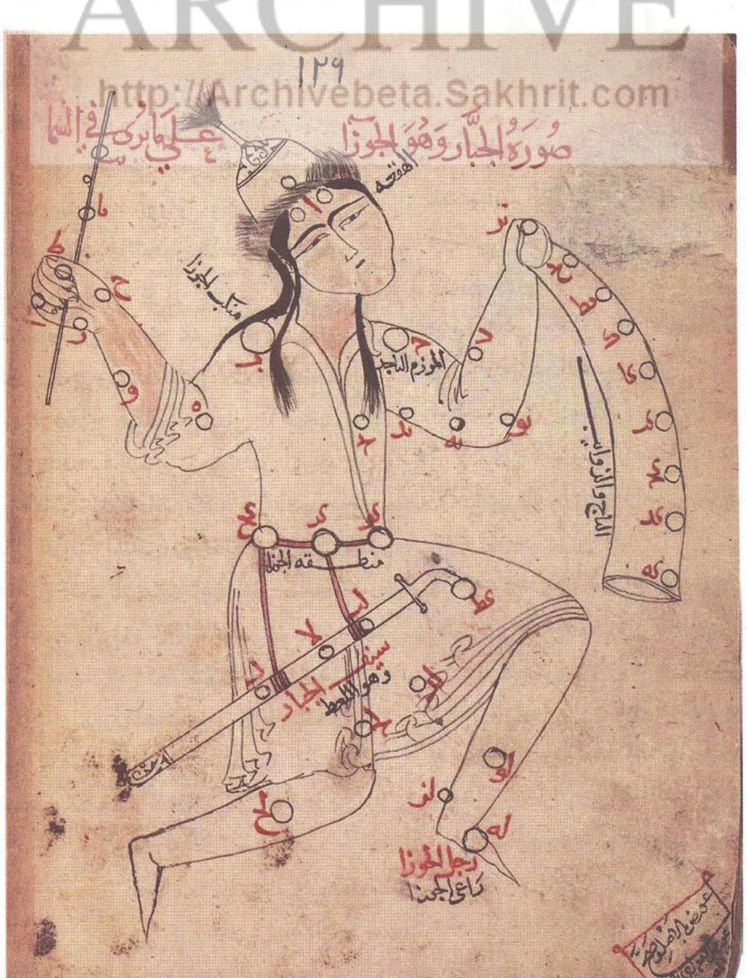
من بين القطع الخزفية المحفوظة بمتحف قطر الإسلامي، اختارت الباحثة إيميه فروم ثلاث قطع لدراستها، وهي باحثة مستقلة، لها عدة دراسات ترتكز على الفنون التطبيقية، منها مسح لمجموعة الخزف بمتحف الفن الآسيوي في سان فرانسيسكو- كاليفورنيا. راعت الباحثة في اختيارها لقطع الدراسة التطور والانتشار وانتقال أساليب التقنية أو الصناعة بين المناطق المختلفة، القطعة الأولى: سلطانية أو قصعَة موطنها العراق ومؤرخة بالقرن 3هـ/ 9م، وهي إحدى روائع الخزف الإسلامي المبكر، الذي كانت زخارفه تُنفذ عن طريق القوالب، أو الحفر، يزين هذا الإناء نقوش كتابية بخط سميك من الكوبالت الأزرق؛ تحيط بالسطح الأبيض، وهو نموذج رائع لاستخدام الخط العربي في زخرفة الأواني، والنقوش بالخط الكوفي ونصها «من عمل الصالح»، ومن الجدير بالذكر أن هناك مجموعة خزفية تحمل اسم هذا الصانع عددها تسع قطع، موزعة على عدد من المتاحف والمجموعات الفنية. وترى الباحثة أن هذه القطعة ربما صُنعت في مدينة البصرة، التي اشتهرت بالعديد من مصانع الخزف، وترجع أهميتها ليس فقط في استحداث السطح الأبيض النقي؛ والذي يعد إحدى التقنيات المبتكرة في صناعة الخزف الإسلامي، ولكن أيضا استخدام أكسيد الكوبالت الأزرق المائل للاخضرار، ويعكس هذا السطح الأبيض تقليد البُورسلين الصيني غالي الثمن، وكلتا الخاصيتين كان لهما أثر طويل الأمد على صناعة الخزف، فنرى تقنية السطح الأبيض اللامع قد انتقلت لأصقاع عرقية كثيرة في العالم الإسلامي الوسيط، ثم عن طريق الأندلس انتقلت إلى مصانع الخزف الأوروبية.

القطعة الثانية: طبق مؤرخ بالقرن 4هـ/ 10م، يحمل نقوشا كبيرة بالخط الكوفي نُقشت على إطار مسطح عريض، يسمح بمساحة كبيرة للزخارف، وهذا الطبق من مجموعة خزفية ذات نمط واحد، صنعت في شرق إيران وآسيا الوسطى خلال الحقبة السامانية.

القطعة الثالثة: سلطانية من مدينة قاشان مُنفذة بالبريق المعدني ومؤرخة بأوائل القرن 7هـ/ 13م، تزدان برسوم آدمية تشكل زخارفها الرئيسية، وما يميز هذه القطعة هو البراعة في استعمال الزخارف وتنفيذ تقنية البريق المعدني، لخلق توهج ثلاثي الأبعاد يمتد تأثيره إلى تكوين القطعة الخزفية بأكملها، وتحمل القطعة توقيع صانعها وتاريخ عملها ونصه «محمد بن أبي نصر الحسني في شوال سنة 611هـ»، وهذه القطع من حيث شكلها وزخارفها وطرائق صناعتها تعكس تأثير صناعة الخزف على حواضر إسلامية مختلفة، وتمثل روائع هذه الصناعة.

إبريق نحاسي من الموصل

كان هذا الإبريق من مجموعة مقتنيات نُهاد السعيد، أروع المجموعات الخاصة لفنون المعادن الإسلامية، ثم



صورة كوكب الجوزاء من كتاب «صور الكواكب»



متحف قطر للفن الإسلامي

انتقل إلى جاليري آرثر. م. ساكلير في واشنطن العاصمة حتى العام 2007م، وأخيرا استقر في المتحف الإسلامي بقطر، وحظيت هذه التحفة بعناية خاصة من الأستاذ جيمس ألان المتخصص في فنون المعادن الإسلامية، ليست هذه التحفة فقط، ولكن مجموعة السعيد بأكملها. ويرتكز هذا البحث للأستاذة رُبى كنعان على المنظور التاريخي لهذه التحفة، أو بمعنى آخر ما هي الأحداث التاريخية والاجتماعية التي أحاطت بصناعة هذا الإبريق. والباحثة ترأس البرامج الخاصة والتعليمية في متحف أغاخان للفن الإسلامي بتورنتو- كندا، وأستاذة الدراسات الإسلامية بجامعة نيويورك، ولها عدد من الأبحاث التي تُعنى بالصُناع والحرفيين والتجارة في العصر الإسلامي الوسيط.

وهذا الإبريق من مجموعة أباريق نحاسية مماثلة، وذات أبعاد متشابهة، منفذة بالتكفيت بالمعادن النفيسة، وزخارفها يغلب عليها الإسراف والبذخ، وتنسب هذه المجموعة إلى مدينة الموصل العراقية، ومؤرخة بأوائل القرن 7هـ/ 13م، وتتألف من أحد عشر إبريقا موجودة الآن بين مقتنيات المتاحف العالمية، يحمل أغلبها أسماء صناعها، وإبريق المتحف القطري مصنوع من صفائح النحاس المطروق، الجزء الأعلى من الرقبة ملتحم مباشرة أسفل طوق العُنق، وزخارف بَدن الإبريق عبارة عن أشرطة من النقوش الكتابية، مكتوبة بالخط النسخ، منها أقوال مأثورة وأدعية بطول الأجل والحياة السعيدة، من بين هذه النقوش نص باسم أبو القاسم محمد بن سنجر شاه، حاكم جزيرة ابن عمر في الفترة الزنكية، والنقش الكتابي يبدأ من يمين المقبض، وينتهي قبل الجانب الأيسر من المقبض، وتطرح الباحثة تساؤلا حول الآمر بعمل الإبريق هل هو محمد بن سنجر شاه، أم جاء إليه بالإهداء؟ وتستنتج أن الإبريق ربما كان جزءا من مجموعة هدايا أرسلها حاكم الموصل بدر الدين لؤلؤ حاكم الموصل إلى عدد من الأمراء في الجزيرة، كنوع من الإهداء الديبلوماسي بين الحكام.

مُرقعة عثمانية

تطلق كلمة مُرقعة أو ألبوم على مجموعة من القطع الخطية، كل قطعة عبارة عن صفحة مفردة، وهذا النوع ظهر مع ذيوع الأقلام الستة، وهذه الأنواع توجد على شكل ثلاثة أزواج من أنواع الخطوط، يرتبط طرف الواحد فيها بالآخر، مثل الخط الثلث والنسخ، والخط المحقق والريحان، والخط التوقيع والرقاع. وتوصف المرقعة عادة بأنواع الخطوط التي كتبت بها، مثل مرقعات الثلث والنسخ. وفي البحث الخاص بالخطاط الشهير محمد زكريا يتناول فيه مرقعة عثمانية من مقتنيات المتحف القطري، وهي مرقعة من النوع الذي يجمع بين قطع لخطاطين مختلفين، ويطلق عليها «مرقعة مجموعة»، أما المرقعات التي تكون لخطاط واحد فتعرف بالمرقعة المرقمة، والمرقعة في متحف قطر للفن الإسلامي نموذج رائع للمرقعات العثمانية، وتتألف من سبع عشرة قطعة، اثنتان منها للخطاط الشهير درويش علي، وست قطع بخط نفيس زاده سيد إسماعيل، وتتنوع خطوط المرقعة، بين خط الثلث والنسخ والمحقق.

أوراق من ألبوم شاه جهانكير

تميز العصر المغولي في الهند بفن البورتريه، فأنتجت وبأعداد كبيرة أروع نماذج هذا الفن، ويتناول جون سايلر أستاذ تاريخ الفن في جامعة فيرمونت الأمريكية، بالدراسة خمس أوراق من ألبوم الإمبراطور المغولي شاه جهانكير، وهو يتألف من 379 ورقة، موزعة على عدد من المتاحف، يقتني المتحف القطري خمس أوراق ذات وجهين، يقوم الباحث بتحليل موضوعاتها وفنانوها، وزخارفها الهامشية، وأوراق الألبوم ذات نسق واحد، فالوجه الأول من الورقة بمنتصفه لوحة مصورة، مغولية أو فارسية، ترجع إلى أوائل القرن السابع عشر، والأطراف مساحتها واسعة، ومزينة بتصميمات لرسوم حيوانية في مناظر طبيعية، وطيور تحلق بين الأشجار. الجانب الآخر من الورقة يتكون من نماذج كتابية لأعلام الخطاطين، مكتوبة بالخط النستعليق، عادة قصائد شعرية أو أقوال مأثورة، منها لوحة تحتوي على كتابة كبيرة بتوقيع الخطاط علي السلطاني في شهور سنة 948هـ/ 1541م، والثانية كتابة صغيرة بتوقيع الخطاط مير علي.





مرقعة عثمانية

أخير

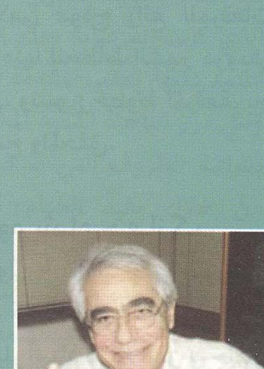
سر الدهشة الفنية

كنت في السادسة من عمري يوم أضاعني أهلي لأول مرة في حياتي. كان أول أيام العيد، وكعادتي رافقت أخواي الأكبر مني سنا، في الثامنة صباحا، لبدء نشاطات العيد التي كانت تتمثل في حضور الأفلام السينمائية على مدار اليوم، مع استراحة للغداء بالتأكيد. كنا نتنقل بين دور السينما لاختيار الفيلم الذي نحضره، إلى أن دخلنا صالة تعرض فيلم «تاكسي الغرام»، بطولة هدى سلطان وعبدالعزيز محمود.

أثارني ملصق الفيلم، حيث تجلس ممثلة على طرف السيارة الأمامي، وممثل وراء المقود. رفض أخواي حضور الفيلم، فغافلتهما واشتريت بطاقة ودخلت السينما وحدي، وجلست في الصف الأمامي حتى لا يعيقني شيء عن المشاهدة. بدأ عرض الفيلم، وكان كل ما أنتظره هو هذه اللقطة التي تجلس فيها الممثلة على طرف السيارة. أخيرا جاء مشهد السيارة وجلست هدى سلطان على السيارة التي انطلقت بسرعة، وكانت الكاميرا تنتقل برشاقة ما بين الإطار الذي كان يدور بسرعة والممثلة التي كانت تغني مبتسمة «يا تاكسي الغرام يا مقرب من بعيد...». دهشت لقدرتها على الغناء وهي في هذه الوضعية الخطرة، وانتابني شعور بالخوف من أن تقع، وصرت أتصور ماذا علي أن أفعل إن هي وقعت أمامي على الأرض، فأنا في الصف الأول، لكنها لم تقع بينما بقيت أنا متشنجا حتى انتهى عرض الفيلم وأنا أفكر في شطارتها، واثقا بأنها ستقع خلال عرض الفيلم للمرة الثانية، ولم يوقف تخيلاتي إلا صوت عامل السينما، الذي راح يطلب مني المغادرة ، ثم فجأة سألني إن كنت أحب مشاهدة العرض الثاني للفيلم فقلت «نعم»، فقال: «هات عشرة قروش وابق في كرسيك». ناولته الفلوس وتمسكت بالكرسي أنتظر مشهد السيارة والفتاة إلى أن جاء بكل ما فيه من تشويق في اللقطات السريعة ما بين هدى سلطان وإطار السيارة منتظرا أن تقع لكن خاب ظني. عادت الدهشة تشعل فضولي، وصرت أتساءل: إن كانت ستقع عند إعادة تمثيل الفيلم؟ فجددت دفع الفلوس وظللت أجدد أربع مرات، وهي بمهارة عالية تغني على طرف السيارة المسرعة ولا تقع. كدت أجدد مرة خامسة لولا أن رأيت عامل السينما يتقدم نحوي ومعه شرطي قائلا: «هذا هو». حملني الشرطي وأدار وجهي نحو مدخل الصالة، فإذا بوالدي هناك يصرخ بلهفة «أنت هنا ونحن نفتش عليك».

منذ أيام وجدت فيلم «تاكسي الغرام» على «اليوتيوب»، ودفعتني «حشريتي» إلى مشاهدته ففعلت، وانتابني الشعور بالخوف نفسه، عندما جلست هدى سلطان على السيارة تغني مع عبدالعزيز محمود، لكنها للمرة الخامسة فعلتها ولم تقع؛ مخلفة الدهشة في عيني، والحيرة عندي في سر تلك القوة الساحرة لهذه اللقطة السينمائية.

يا لعظمة هذا الفن الذي بينما نحن نشيخ يبقى هو شابا متجددا قادرا على إدهاشنا.



فائق حميصي

مسرحي لبناني

اختصاصي بالتمثيل الإيمائي ومن أوائل العاملين في هذا المجال

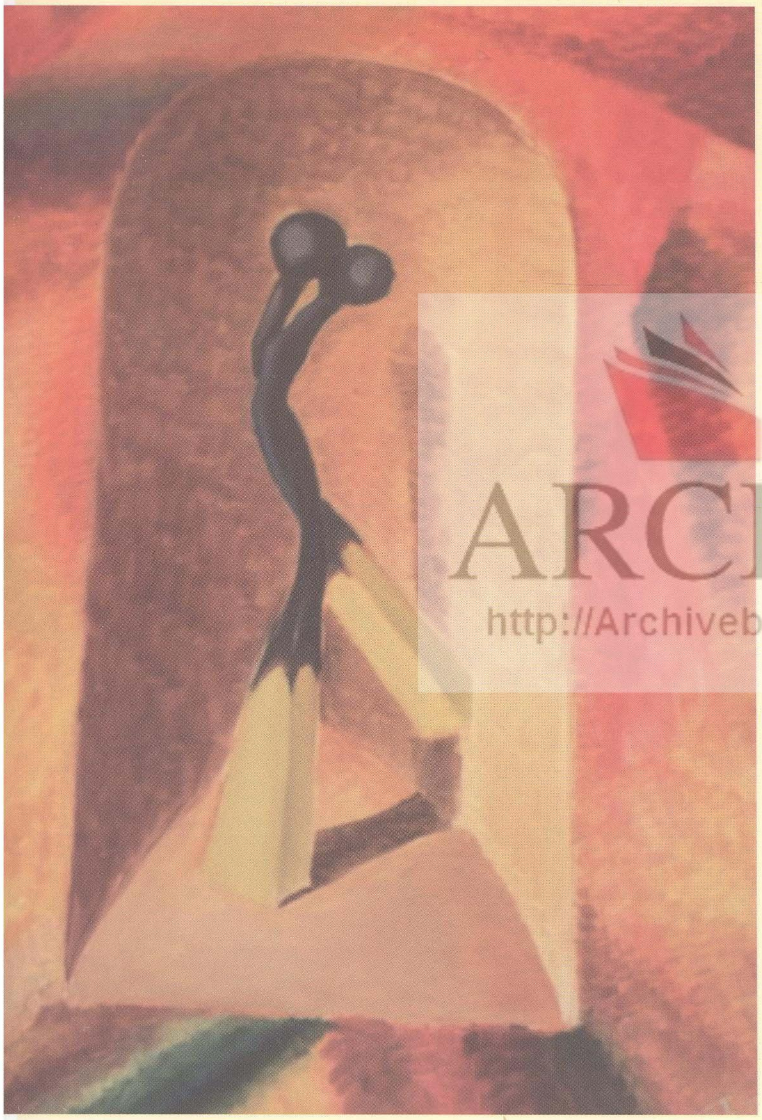
مهتم بالمسرح المدرسي

قدم العديد من الأعمال التلفزيونية والمسرحية

قصيدة: فالح عامر بن طفلة *

لوحة: هنوف المنيفي **

عودة عاشق



وها نحنُ عدنا برغم الرياحْ   ليجمعنا الحُبُّ حتى الصباحْ
فمُدّي يديكِ إليَّ فإنّي   تعبتُ وفي راحتيكِ ارتياحْ
بعينيكِ ذقتُ كؤوسَ الهوى   وذبتُ كما ذابَ ماءٌ بِراحْ
ورحتُ أهدُّ سجونَ الأسى   وأطلقُ للأمنياتِ السَّراحْ
وأبني قصوراً لحلمي الذي   عليهِ صبرتُ وطالَ الكفاحْ
تحملتُ نيران ظُلْمِكِ حتّى..   تقلّدتُ بالعشقِ أسمى وشاحْ
وإنْ لامني فيكِ من لامني   فليس على العاشقين جُناحْ
أيا غادتي السَّعدُ لاح لنا   تعالَيْ لنغنمَهُ حين لاحْ
تعالَيْ لنسكبَ أفراحنا   على روضِ هذي الحياةِ المُتاحْ
أباحَ جمالكِ أغصانهُ   وجئتُ لأقطفَ ما قد أباحْ
وأروي عن الحسنِ من نبعهِ..   أحاديثَ -تروي القلوب- صِحاحْ
فنلتُ من الوصلِ ما أشتهي   وأمسى الصدودُ كسيرَ الجناحْ..!!
أنا لم أزلْ يا مُنى خاطري   أُحبُّكِ حُباً شديدَ الجماحْ
وبالعهدِ مازلتُ مُسْتَمْسِكاً   وإنْ كَثُرَتْ في طريقي المِلاحْ..!!
تبسَّم وجهُ اللقاء وكمْ   رأينا مُحيَّاهُ عنّا أشاحْ
فطرنا مع الشوق في رَكْبِهِ   غُدوّاً وذبنا بهِ في الرواحْ
وعدتُ إليكِ بلا موعدٍ   كما واعدَ القَطْرُ زهر الأقاحْ
وعدتُ إليكِ إلى ليلةٍ   تهون لديها الليالي الشِحاحْ
لأنصرَ حُبي وأُسْعِفَ قلبي   وأنزعَ عنهُ بقايا الرماحْ
فلا تسألي عن زمان الجفا   وعن حزنه المرّ كيف استباحْ..
فو الله إنّي له خاضعٌ   وليس سوى الدمع عندي سلاحْ..!!
يُرتّلني الشوقُ في شَجْوِهِ   ويملكني العشقُ دونَ اقتراحْ
ويُغرقني في بحارِ الجوى   فؤادٌ بآلامهِ ما استراحْ
دعينا من الخوض فيما مضى   فطبعُ الهوى منذُ كانَ السماحْ
شكوتُ جراحكِ حين افترقنا   وحينَ التقينا نسيتُ الجراحْ

* شاعر - الكويت

** فنانة - الكويت